

تأليف: روبين جورج كولنجوود ترجمة: د. أحمد حمدى محمود

مراجعة: علـى أدهـم تقديم: د. ماهر شفيق فريد

مبـادئ الفـن





مبادئ الفن

مبادئ الفن

اسم العمل الفنى: منظر

التقنية: ألوان زيتية على قماش

المقاس: ٥٤ × ١٠١ سم

بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦)

مصور فرنسى درس إنتاج وأساليب الفنانين القدامى والمعاصرين له، وتعلم فى مرسم الفنان بيسارو تقنيات الفن التأثرى، وانتهى بفنه منفردًا ومتفردًا حيث استطاع تطوير وتطويع ما تعلمه عن التأثرية، وهو ما رفعه إلى مصاف مشاهير رواد الفن الحديث. ويتمثل بعض ما أضافه فى تثبيت شكل الصورة فأصبحت الألوان هى المعبرة والمجسمة لمعالم الصورة. ويوجد للفنان أعمال فى المجموعات الألمانية بالمتحف الأهلى فى برلين، ومتحف الدولة بميونخ، واللوحة المنشورة على الغلاف واحدة من المناظر الطبيعية التى أجاد الفنان تصويرها مبرزًا حركة الهواء وتجسيم الأبعاد، موضحًا الأشكال الأمامية فى علاقاتها مع الأشكال الخلفية.

محمود الهندى

مبادئ الفن

روبن چورچ كـــولنجـــوود
ترجمة: د. أحمد حمدى محمود
مراجعة: علـــى أدهـــم
تقديم: د. ماهر شفيق فريد
تحرير: د. مـحـمـد عنانى



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(أمهات الكتب)

مبادئ الفن

روبن چورچ كولنجوود

ترجمة: د. أحمد حمدى محمود

الغلاف
والإشراف الفنى
الفنان : محمود الهندى
الإخراج الفني والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص، ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «**مكتبة الأسرة**».. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان

الفهرس

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة
٣ - السحر - ماهو ؟	١٢٤
٤ - الفن السحرى	١٣٠
الفصل الخامس - الفن والترفيه	١٤٥
١ - الفن الترفيهى	١٤٥
٢ - المنفعة والمتعة	١٥١
٣ - أمثلة من الفن الترفيهى	١٥٥
٤ - التمثيل والناقد	١٦٣
٥ - الترفيه فى العالم الحديث	١٧٢
الفصل السادس - الفن بمعناه الحق (أولاً - الفن بوصفه تعبيراً)	١٨٩
١ - المشكلة الجديدة	١٨٩
٢ - التعبير عن الانفعال وإثارة الانفعال	١٩٥
٣ - التعبير والتفرد	١٩٩
٤ - الانتقاء والانفعال الإستاطيقى	٢٠٤
٥ - الفنان والإنسان العادى	٢٠٨
٦ - لعنة البرج العاجى	٢١١
٧ - التعبير عن الانفعال وانحراف الانفعال	٢١٥

الموضوع	الصفحة

مقدمة

ماهر شفيق فريد

« مبادئ الفن » أثر نفيس فى علم الجمال للفيلسوف المؤرخ عالم الآثار الإنجليزى روبين جورج كولنجوود ، صدر لأول مرة عن مطبعة كلارندون ، أكسفورد ، فى ١٩٣٨ وصدرت ترجمته العربيه بقلم د. أحمد حمدى محمود (وهو مترجم غزير الإنتاج نقل إلى العربية آلافاً من الصفحات القيمة) ومراجعة الأديب الكبير على أدهم عن الدار المصرية للتأليف والترجمة فى إبريل ١٩٦٦ . ومع نفاد طبعته رأت مكتبة الأسرة أن تصدر الأقسام الأولى منه فى هذا السفر الذى تحمله يد القارئ .

ولد كولنجوود فى ٢٢ فبراير ١٨٨٩ بمقاطعة لانكشير . تلقى دراسته فى مدرسة رجبى وفى كلية الجامعة بأكسفورد حيث حصل على الليسانس فى ١٩١٢ . اشتغل فى المخابرات البحرية البريطانية ، ثم أميناً بمكتبة كلية بمبروك ، ثم أستاذاً للفلسفة بجامعة أكسفورد فى الفترة من ١٩٣٥ - ١٩٤١ . وكانت وفاته فى ٩ يناير ١٩٤٣ .

يبدأ كولنجـوود كتابه بتحديد ما ليس بفن ، وكـأنما يعمد إلى لون من «التخلية» يسبق «التحلية» . ليس الفن صنعة ولا ترفيهاً ولا سحراً ولا فيها سيكلوجيا للانفعـال ، وإنما هو بمعناه الحق تعبير وخيال (قد نجد هنا صدى من الفيلسوف الإيطالى بندتوكروتشه الذى نقل له كولنجوود كتابين ن الإيطالية إلى الإنجليزية) . إن كولنـجوود يفرق بين الفن بمعناه الأمثل كافة أشكـال الفن الزائف وذلك بوضع الأول فى الخبرة التخـيلية للفنان وللمتلقى) منكراً أن يتـسنى لمثل هذه الخبرة التخيليـة تخطيط صورتها أو ؤثراتهـا قبل أن تخـرج فعـلاً إلى حيـز الوجود . والصلة بين الخـيال التعبير إنما تتمثل فى «اللغة» : إيماءةً وكلاماً . ومن ثم انتهى ليس فقط ى أن الشعر يسبق النثـر زمنياً وإنما أيضاً إلى أن «الرقص هو أم اللغات ميعاً» (انظر مقالة لوى مينك عن كولنجوود فى كتاب : «مفكرو القرن شرين» تحرير رونالد تيرنر ، مطبعة سانت جيمز ، لندن ١٩٨٧) .

ولعل أول مـا يبدهك فى هذا الكـتاب هو سـعة رقـعتـه وإحاطتـه سوعـية بعدة أنساق مـعرفية وفـنون إبداعية إذ تغذوه - على حـد قول س روس - معـرفة واسعة بفن التـصوير والموسيقـى والأدب واهتمام ر الفنان فى العـالم الحـديث . إن كـولنجوود يـتنقل ما بين فـلسفـة طـون وأرسطو وديكارت وكانط ولوك وهيـوم وباركلى وبرجـسون ، م نفس فـرويد ، وموسيـقى برامز . وتصويـر فان جوخ ، وأشـعار سرحيات شكسبير وبن جونسون ، وكأنما يتنقل بين حجرات بيته الذى

يعرفه كظهر اليد ، ومما يحسب لكولنجوود أنه كان من أوائل متذوقى عبقرية ت. س إليوت الشعرية ، وذلك بما كتبه هنا عن قصيدتى إليوت «الأرض الخراب» و «سوينى بين العنادل» ، وذلك فى وقت كانت تجارب إليوت التجديدية كثيراً ما تقابل فى الأوساط الأكاديمية المحافظة بالاعتراضات القوية ، إن لم يكن بالرفض الصراح .

وتنتشر فى تضاعيف الكتاب لمحات كثيرة نافذة كتحليل كولنجوود لمراسم الحياة الاجتماعية من حفلات زفاف وحفلات غداء ورقص وجنازات. وفيه تأملات عميقة أشبه بأوابد القول فى وجازتها وامتلائها بالمعنى من قبيل قوله : «إن العبيد يميلون إلى تعلم الرغبات التى نبذها سادتهم» أو قوله : «الكلب قد يعض شخصاً لأنه يخشاه ، وإذا أردت أن تدفع كلباً لعضك فما عليك إلا أن تشعر بالخوف منه» وهى ملاحظات تجمع بين الصدق والفطنة معاً .

وقد نال الكتاب تقدير النقاد والباحثين منذ صدور طبعته الأولى فكتب عنه أ. و ف. توملين فى مجلة «ذاكرايتريون» (المعيار) التى كان يصدرها ت. س. إليوت فى عدد أكتوبر ١٩٣٨ يقول : «لقد أخرج ماهو أكبر من مجرد كتاب فى علم الجمال - أكبر بمعنى أنه ليس مملاً أو غامضاً أو متسماً بافتقار تام إلى الحساسية ، وإنما بمعنى أنه انتصار للخطاب الفلسفى ، واضح خال من المصطلحات الفنية ، وفوق كل شىء قائم على نظرة إلى الفلسفة منعشة وعاقلة فى آن» .

ولنفس الناقد ، توملين ، كتيب عنوانه «ر. ج. كولنجوود» (الناشر: لونجمان ، جرين وشركاؤهم ١٩٥٣) يصف فيه الكتاب بأنه «عمل تحليلي وبنائي في آن واحد» (ص٣٨) .

ولمن أراد الاستزادة من فكر كولنجوود ونظره أن يرجع إلى كتاب آخر له نُقل إلى العربية هو «فكرة التاريخ» (ترجمة محمد بكير خليل ، مراجعة محمد خلاف ، تقديم ت. نوكس ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٨) . وقد كتب مترجم «مبادئ الفن» ، أحمد حمدي محمود، عرضاً وافيًا لكتاب «فكرة التاريخ» في مجلة «تراث الإنسانية» (٥ فبراير ١٩٦٣) فليرجع إليه من أراد أن يزداد بصراً بفيلسوف وُصف عن جدارة بأنه «آصَل عقل في الفلسفة البريطانية منذ ف. هـ. برادلي» .

القاهرة- ٢٠٠١

تمهيد

كتبت منذ ثلاثه عشر عاماً ، تلبية لطلب دار نشر كلاريندون ، كتيباً صغيراً يدعى Outlines of a Philosophy of Art (خلاصات لفلسفه الفن) وعندما نفد ما طبع من هذا الكتاب في بدايه هذه السنة ، طلب منى احد امرين : إما أن أراجـعه لإصدار طبعة جديدة . أو أكـتب كتاباً آخر بدلاً منه وآثرت الرأى الأخير ، لا لمجرد أننى قد عدلت خلال هذه الفترة عن بعض آراء ، بل لتغير النظرة إلى أحوال كل من الفن والإستاطيقا فى انجلترا . فلقـد ظهرت - على أية حـال - بشائر ما قـد يدل على حدوث إعادة لإحيـاء الفنون ذاتها . وبدأت فى الاختفـاء البدع التى بدت شديدة الرسوخ قبل الحرب ، برغم وضوح إفلاسـها ، وبرغم أنها لم تبد حتى فى سنة ١٩٢٤ إلا فى صـورة مـهلهلة (ولم تكن قـد بدأت حـيـنـئـذ فى الاختفاء تماماً) لكى تحل محلها الأساليب النامية الجديدة .

وظهر عندنا وفقاً لهذه النظرة دراما جـديدة حلت محل الترفيه القائم على عرض قطاعات من الحيـاة ، والذى كانت مهمة المؤلف الرئيـسية فيه هى تمثيل الأفـعال اليـومية التى يقـوم بها الناس العـاديون مثلمـا يتوهم جمهور المتفرجين تصرفاتهم فكان أهـم دور للممثل هو التقاط سيجارة من علبة ، ينقـر به على هذه العلبة ثم يضعهـا بين شفتيه ، أمـا الآن فعندنا شعر جديد وأسلوب جديد فى التصـوير ، وبعض تجارب شائقة فى كتابة النثر ، وهذه الأشياء قد بدأت تدعم نفسها شيئاً فشيئاً . غير أنها كثيراً ما تتعرض لبعـض اعتراضات من النظريات المحتضرة المـمزقة الأوصال التى كثيراً ما تحير عقول الناس وتفـزعهم ، وكان من واجبهم أن يرحبوا بهذه التغيرات الجديدة .

وفى الوقت نفسه ، نصادف نهضـة جديدة بادية الحيوية فى نظريات الإستاطيقا والنقد - وإن بدت مضطربة بعض الشىء . لا تعتمد أكثر هذه الكتابات على الفلاسفة الأكاديميين أو هواة الفن ، بل تعتمد على الشعراء وكتاب الدراما والمصورين والنحـاتين أنفـسهم . وهذا هو السبب فى ظهور هذا الكتـاب . ففى الوقت الذى تابع فيـه التفكيـر فى نظريات الفن فى انجلترا الفلاسفة الأكاديميون ، كنت أعتـقد بأن الإفاضة فى الكتابة فيها - كما فعلت هنا - مـضيعة للوقت ، ولنقود الناشر . ولكن مـاظهر حديثاً من تقدم فى الكتابة فى هذا الموضوع قد أظهر أن الفنانين أنفـسهم قد بدأوا يعنون به الآن (وهو أمر لم يحدث فى انجلترا منذ أكـثر من قرن) . ولقد

قمت بنشر هذا الكتــاب للإسهام فى هذا التقدم بطريقــتى الخاصة . وبذا أكون أسهمت بطريقة غير مباشرة فى الحركة الجديدة للفنون ذاتها .

وأنا لا أفكر فى النظرية الإســتاطيقــية ، باعتــبارها محــاولة لبحث حقائق أبدية خاصــة بطبيعة موضوع أبدى يــســمــى الفن ، وتفسيرها . بل أراها محاولة للاهتداء بوساطة الفكر إلــى حل لمشكلات معينة انبعثت من المواقف التى يلفى الفنانون أنفسهم فيها بين الفنية والأخرى . ولقد كتب كل شىء فى هذا الكتاب بعد اعتقاد باستناده من الناحية العملية - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - على حالة الفن فى انجلترا سنة ١٩٣٧ ، وبدافع من الأمل فى أن يشعــر الفنانون أولاً ، وثانياً الأشــخاص المعنيون بالفن العاطفون عليه ، بأن الكتــاب على جانب من النفع لهم . ويكاد الكتاب يخلو من اى نقد لمذاهب الفــلاسفة الآخرين فى الإستــاطيقا . ولا يرجع هذا إلى أننى لم أدرس هذه المذاهب ، كــمــا أننى لم أستــبــعدها لعــدم جدارتها بالبحث. وكل ما هناك أننى أود أن أفصح عن رأى خاص بى . وأعتــقد أن أفضل خدمــة أسديها للقارئ هى أن أعــبر له عن هذا الرأى بقدر ما أستطيع من الوضوح .

وفيما يتــعلق بالأقسام الثلاثة التى ينقسم إليهــا الكتاب ، فإن القــسم الأول يعنى أساساً بالكلام عن أمور يعرفها فعلاً كل إنسان يعرف الأعمال الفنية معرفة لا بأس بهــا . وغاية هذا القــسم هى تنوير أذهاننا فى الفوارق بين الفن الحق الذى تعنى به الإستاطيقا ، والأشياء الأخرى المختلفة عنه،

وإن كانت كثيراً ما تسمى بنفس الإسم . وكثيراً ما عبرت نظريات استاطيقية باطلة تعبيراً دقيقاً عن هذه الأشياء الأخرى ، وترتب على الخلط بينها وبين الفن الحق تطبيقات فنية رديئة . وسوف تختفى هذه الأخطاء فى المجالين النظرى والعملى بعد إدراك الفوارق المشار إليها إدراكاً صحيحاً .

بهذه الطريقة نستطيع الاهتداء إلى بيان أولى عن الفن . على أننا سنواجه بعد ذلك صعوبة أخرى . فوفقاً لما تقوله المدارس الفلسفية الشائعة الآن فى بريطانيا ، لا يمكن أن يكون هذا البيان الأولى صحيحاً، لأنه يتعارض مع بعض مذاهب معينة تنادى بها هذه المدارس ، ومن ثم واتباعاً لرايهم ، فهو ليس باطلاً فحسب ، بل محض هراء كذلك . لهذا السبب قد خصص الكتاب الثانى لعرض فلسفى للمصطلحات المستخدمة فى هذا البيان الأولى عن الفن . وهو يتضمن محاولة لإظهار أن المعانى التى تعبر عنها هذه المصطلحات لها ما يبررها ، برغم التحامل السائد ضدها ، إذ هى متضمنة بحق منطقياً حتى فى الفلسفات التى ترفضها .

وهكذا يكون البيان الأولى عن الفن قد تحول إلى فلسفة للفن . على أنه تظل هناك مسألة ثالثة . فهل فلسفة الفن هذه هى مجرد رياضة ذهنية، أم أن لها نتائج عملية تؤثر على الطريقة التى ينبغى أن يمارس الفن بواسطتها (من ناحية الفنانين والمتذوقين على حد سواء) . ونتيجة لهذا ونظراً لأن فلسفة الفن تعنى بوضع نظرية خاصة بمكانة الفن فى الحياة

بشمولها ، فإنها تكون قد وضعت نظرية لممارسة الحياة . وكما سبق أن بينت ، فإننى أقبل الحل الثانى . لهذا السبب حاولت فى الكتاب الثالث تحديد بعض النتائج العملية بعد الإشارة إلى نوع الالتزامات التى يفرضها اتباع هذه النظرية الإستاطيقية على الفنانين والمتذوقين . وبالإضافة إلى ذلك ، فإننى تكلمت عن السبل التى يمكن سلوكها لتحقيق ذلك .

روبين جورج كولنجوود

٢٢ سبتمبر سنة ١٩٣٧

الفصل الأول

مقدمة

١ - شرطان لأية نظرية فى الإستاطيقا

مهمة هذا الكتاب هى الإجابة عن السؤال الآتى : ماهو الفن ؟ .

وأى سؤال من هذا النوع ينبغى أن يجاب عنه فى مرحلتين . فأولاً - يجب أن نتأكد أن الكلمة الأساسية (وهى فى هذه الحالة كلمة فن) هى كلمة نعرف كيف نستخدمها فى موضعها الصحيح ، وأن نرفض استخدامها فى غير موضعها . ولن يفيدنا كثيراً البدء فى بحث التعريف الصحيح لمصطلح عام نعجز عن إدراك الأمثلة التى ينطبق عليه فى حالة مصادفتها . من هذا يتضح أن مهمتنا الأولى هى بلوغ موقف نستطيع فيه

أن نقرر بكل ثقة : «أن هذه الأشياء تدعى فناً ، أما هذه الأشياء فلا تسمى فناً» .

وربما بدا من غير الضرورى الإصرار على ذلك ، لولا حقيقتين . فإن كلمة فن من الكلمات الشائعة الاستعمال التى لا تراعى أية دقة عند استخدامها . ولو لم تكن من الكلمات الشائعة الاستخدام لأمكننا أن نقرر متى نستخدمها ومتى نرفض استخدامها . غير أن المشكلة التى تعنينا ليست من المشكلات التى يمكن حلها باتباع هذا السبيل . إنها من بين المشكلات التى يحتاج فيها إلى إيضاح أفكار متوافرة لنا بالفعل مع بيان موضعها من الأفكار الأخرى . ومن ثم فليس هناك ما يدعو إلى استخدام الكلمات استخداماً خاصاً بنا بل علينا استخدامها بطريقة تلائم الاستخدام العام . وربما بدا هذا سهلاً أيضاً ، لولا غموض ما يقصد بالاستخدام العام، فكلمة فن تعنى جملة معان مختلفة ، وعلينا أن نقرر أى معنى من هذه المعانى هو الذى يهمنا . على أن هذا لا يعنى أن نطرح بكل بساطة المعانى الأخرى جانباً باعتبارها خارج الموضوع ، إذ أنها عظيمة الأهمية لبحثنا . فمن ناحية - أن أصل النظريات الباطلة إنما يرجع إلى العجز عن التحقق منها . ولهذا السبب علينا عند تفسيرنا لأى معنى أن نتنبه إلى حد ما إلى المعانى الأخرى . من ناحية ثانية - فإن الخلط بين معانى الكلمة المختلفة قد يؤدى إلى ممارسة فنية رديئة ، كما يؤدى إلى الوقوع فى أخطاء فى الناحية النظرية . من ثم فإن علينا أن نراجع المعانى غير

الصحيحة لكلمة فن بطريقة دقيقة ومنهجية حتى نستطيع أن نقرر فى النهاية لا «أن هذا الشىء تنطبق عليه كلمة فن ، وهذا لا تنطبق عليه هذه الكلمة فحسب» بل لكى نتمكن كذلك من القول «بأن هذا ليس بفن لأنه فن زائف من النوع أ ، وهذا ليس بفن لأنه فن زائف من النوع ب. أما هذا فلأنه فن زائف من النوع جـ» .

ثانياً- علينا بعد ذلك أن نتجه إلى تعريف كلمة «فن» . وهذا يجئ فى المقام الثانى وليس فى البداية ، لأن أحداً لا يستطيع حتى محاولة تعريف أى مصطلح ، إلا بعد أن يكون قد انتهى من تحديد استخدامه فى ذهنه ، أى أنه لن يستطيع تحديد معنى مصطلح يستخدم استخداماً عاماً إلا إذا أقنع نفسه بأن استخدامه الشخصى له يتوافق مع الاستخدام العام . فالتعريف يعنى بالضرورة تعريف الشىء بعد الرجوع إلى أشياء أخرى . ولذا فلكى نعرف أى شىء معطى ينبغى أن نتمثل فى أذهاننا فكرة واضحة عن الشىء المراد تعريفه ، بالإضافة إلى فكرة مساوية فى وضوحها للأشياء الأخرى التى سيرجع إليها عند تعريف الشىء المشار إليه . وكثيراً ما يخطئ الناس فى هذا الأمر . فهم يعتقدون أنه يكفى عند القيام بتعريف أى شىء أو وضع نظرية له (والأمر واحد) أن تكون عندنا فكرة واضحة عن هذا الشىء وحده . على أن هذا أمر ينافى العقل ، فهم عندما يحصلون على فكرة واضحة عن أى شىء يكون بإمكانهم تمييزه عند مشاهدتهم له ، مثلما يستطيعون تمييز بيت معين عند بلوغه فى حالة

وجود فكرة واضحة عندهم عنه . أما تعـريف الشيء فيماثل إيضاح مكان البيت وبيـان موضـعه فى الخريطة . ولذا فـمن واجبك أن تعـرف صلته بالأشـياء الأخـرى كذلك . ولو كـانت أفكارك الخـاصة بهـذه الأشيـاء الأخرى مبهمة ، سيكون تعريفك بغير قيمة .

٢ - الفنانون الإستاطيقيون والفلاسفة الإستاطيقيون

نظراً إلى ضرورة أنقـسام أية إجابة عن السـؤال : ماهو الفن ؟ إلى مرحلتين ، فـلهذا تتعـرض هذه الإجابة للخطأ من جـهتين . فـقد تنجح الإجابة فـى تحديد مشـكلة الاستخـدام ، إلا أنها قـد تخفق فى مـشكلة التعريف ، أو قـد تحسن معالجة مـشكلة التعريف ، غيـر أنها تفشل فى نظرتها إلى مـشكلة الاستخدام . ويمكن تحـديد هذين النوعين من الفشل على التعاقب إذا قلنا إنهما يعنيان مـعرفتك لما تتحدث عنه ، وإن كان ما تقوله هراء ، أو أنك تتكلم كلاماً معقولاً ، ولكنك لا تعرف ما تتحدث عنه . والنوع الأول يجئ لنا بنظرة فى التصـميم موثوق بصحتهـا ، غير أنها مهوشة مضطربة . أما النوع الثـانى فيجئ بنظرة طريفة منمقة ، وإن كانت بعيدة عن الموضوع .

والناس الذين يعنون بفلسفـة الفن ينقسمون على وجـه التقريب إلى فئـتين : فنانون يميلون إلى الفلسفة ، وفـلاسفة يتـذوقون الفن . والفنان الاستاطيقى يعرف ما يتحدث عنه . فهو قادر على التفرقة بين الأشياء التى

تعد فناً زائفاً . وبإمكانه تحـديد هذه الأشياء غير الفنية ، وبيان ما يحول دون انتسابها إلى الفن ، كما يستطيع أن يذكر ما الذى خدع الناس ودفعهم إلى الاعتقاد بأنها فن . هذا هو نقد الفن . وهو ليس مساوياً لفلسفة الفن . فهو يمثل المرحلة الأولى من المرحلتين التى تتألف منهما فلسفة الفن . وهذا العمل مشروع فى ذاته وله قيمة ، غير أنه لا يلزم أن يتمكن الناس الذين يحسنونه من بلوغ المرحلة الثانية ، بحيث يمكنهم تقديم تعريف للفن . وكل ما يستطيعون تحقيقه هو إمكان التعرف على الفن . ويرجع هذا إلى قناعتهم بفكرة مبهمة عن صلة الفن بالأشياء الأخرى التى ليست بفن . ولا أعنى بهذه الأشياء الأنواع الزائفة من الفن، بل أعنى أشياء مثل العلم والفلسفة ، وهلم جرا . فهم يقنعون باعتبار هذه الصلة مجرد اختلاف . على أنه لكى يمكن تعريف الفن ، يلزم تحديد هذه الاختلافات بكل دقة .

ويتدرب الفلاسفة الإستاطيقيون على إتقان نفس الشىء الذى لا يحسن القيام به الفنانون الإستاطيقيون . فلديهم حصانة حسنة تحول دون ذكر أى هراء . إلا أنه ليس هناك أى ضمان يؤكد أنهم سيعرفون ما يتحدثون عنه . ولهذا السبب تنزع اتجاهاتهم النظرية - مهما بدا فيها من براعة فى ذاتها - إلى التعرض للبطلان بسبب ضعفها فى الارتكان إلى الوقائع . ويميل الفلاسفة الإستاطيقيون إلى التخلص من هذه المشكلة بقولهم : إننى لا أدعى أننى ناقد . فأنا لست كفئاً للفصل فى حسنات

مستر جويس ومستر إليوت ومس سيتويل أو مس ستاين . ولهذ ساقتصر على شكسبير وميكل انجلو وبيتهوفن . ويمكن قول الكثير عن الفن إذا جعلته يعتمد على الكلاسيكيات المعترف بها وحدها . هذا الكلام لا غبار عليه فى حالة الناقد، إلا أنه لن يفى بالغرض فى حالة الفيلسوف. لأن الناحية التطبيقية جزئية ، أما البحث النظرى فكلى ، ويرمى إلى الاهتداء إلى حقيقة جامعة مانعة . فالإستاطيقى الذى يقصد معرفة ما الذى جعل شكسبير شاعراً ، يقصد كذلك ضمناً معرفة هل تعد مس ستاين شاعرة ، وإن لم تكن كذلك ، فلماذا ؟ فالفيلسوف الإستاطيقى الذى يقتصر على الفنانين الكلاسيكيين سينتهى بالتأكيد عند تحديده ماهية الفن لا إلى تقرير ما الذى جعل هؤلاء فنانين ، بل إلى ما الذى جعلهم كلاسيكيين ، اى جعلهم مقبولين فى نظر العقل الأكاديمى .

ولعدم وجود معيار مادى لدى الفلاسفة الإستاطيقيين لقياس صحة نظرياتهم بالإضافة إلى الوقائع ، فإنهم لا يستطيعون أن يستخدموا سوى المعيار الصورى ، وهذا المعيار يستطيع اكتشاف أى أخطاء منطقية فى أية نظرية ولهذا يرفضها ، باعتبارها شيئاً باطلاً ، إلا أنه لن يستطيع التهليل بصحة نظرية أو تبرير ذلك . فهو يفتقر تماماً إلى الناحية البناءة (Tanquam virgo deo consecrata, nihil Parit) . على أن الإستاطيقا الأكاديمية بخصائصها الهروبية والانعزالية لا تخلو من فائدة برغم مظهرها السلبى . فديالكتيكها مدرسة يتعلم فيها الفنان الإستاطيقى

أو الناقد الدروس التى تبين له كيف ينتقل من النقد الفنى إلى البحث الإستاطيقى النظرى .

٣ - الموقف الحالى

تتوافق قسمة المشتغلين بالبحث فى الفن إلى فنانين إستاطيقيين وفلاسفة إستاطيقيين توافقاً لا بأس به مع الحقائق كما كانت معروفة منذ نصف قرن . ولكنها لا تتوافق مع حقائق هذه الأيام . ففى الجيل السابق وفى العشرين سنة الأخيرة بما فيها من ازدياد فى الجهود ، قد تم ملء الفجوة القائمة بين الفئتين المشار إليها ، بعد ظهور فئة ثالثة من المفكرين النظريين الإستاطيقيين . هذه الفئة تتألف من الشعراء والمصورين والنحاتين الذين شغلوا أنفسهم بتعلم الفلسفة أو علم النفس أو كليهما . وقاموا بالكتابة ، لا بروح منشىء المقالات وبراعته ، ولا بتنازل مفسرى غوامض الأسرار المقدسة ، بل بتواضع وجدية من يسهم فى مناقشة مسألة يبحثها آخرون غيره ، ويأمل أن يتمخض بحثه عن ظهور حقائق غير معروفة حتى له ذاته .

هذا هو جانب من التغير العميق الذى طرأ على الطريقة التى ينظر بها الفنانون لأنفسهم ولصلتهم بالآخرين . ففى أواخر القرن التاسع عشر كان الفنان يسير بيننا مزهواً وكأنه كائن أسمى يمكن تمييزه مّن الفنانين الآخرين ، حتى من ردائه . فقد كان يشعر بتشامخ وتعال جعله يعتقد

انه لا يحق للآخرين ان يسألوه فى أمر ما . كما كان شديد الاطمئنان إلى رفعته بحيث يأنف من توجيه سؤال لنفسه . وكان يستاء من فكرة إمكان قيام الفلاسفة أو غيرهم من سواء الناس بتحليل أسرار مهنته أو وضع نظريات فيها . واليوم بدلاً من تأليف جمعيات من أفراد يتبادلون الود والإعجاب ، ويتعرض صفاء جوها للتلبد بين الفينة والأخرى بسبب عاصف الغيرة المدمرة ، ويفسد من الحين إلى الحين تباعدها عن الشيئون الدنيوية الاحتكاك الشائن بالقانون ، يعيش الفنانون مثل سائر الناس ، ويمارسون عملاً يشعرون باعتزاز متواضع فى متابعته ، ويوجه النقد علناً بعضهم لبعض فى وسائل ممارستهم له . ولقد ظهرت نظرة جديدة إلى الإستاطيقا فى هذا العالم الجديد ، خصبة من ناحية الكم ، وبوجه عام عالية القيمة من حيث الكيف . وكتابة تاريخ لهذه الحركة أمر سابق لأوانه ، غير أن الوقت مازال مناسباً للإسهام فيها . واستمرار هذه الحركة وحده هو الذى جعل من الممكن إصدار مثل هذا الكتاب ، الذى آمل أن يقرأ بنفس الروح التى كتب بها .

٤ - تاريخ كلمة فن

لإزالة الغموض الذى يحيط بكلمة «فن» ينبغى بحث تاريخها . والمعنى الإستاطيقى للكلمة ، وهو المعنى الذى يعنينا هنا ، حديث العهد. لأن كلمة Ars فى اللاتينية القديمة وكمثلها كلمة Tεχνη فى

اليونانـية تعنى شيـئاً مـختلفاً تماماً . فهى تعنى الصنـعة أو أى نوع من التخصص فى المـهارة مثل النجارة أو الحدادة أو الجـراحة . فلم يكن عند اليونانيين والـرومانيين تصور لما نعنيـه بكلمة فن ، الذى يعـد شيئـاً جد مختلف عن الصنعـة . فما ندعوه فناً كانوا يعـتبرونه مجرد مجـموعة من الصنعات مـثل صنعة الشـعر . (أى πσmτ ικη أو Tεxvn) التـى نظروا إليها من حيث المبدأ - وبعين الريبة أحـياناً بغير شك - باعتبارها شيئـاً مماثلاً للنجارة وغيرها من الصنعـات ، ولا تختلف عن أى منها إلا كما تختلف أية صنعة عن أخرى .

ومن الصعب علينا إدراك هذه الحقيـقة ، وأصعب من ذلك إدراك ما تتـضمنـه . فإذا لم يكن عـند الناس كلمـة لتحـديد مـعنى أى نوع من الأشيـاء، فإن هذا يرجع إلى أنهم لا يعـرفونه شيـئاً متـمايزاً . وبما أننا نعجب بفن اليونانيين القـدماء ، لهذا كان من الطبيـعى أن نفترض أنهم كـانوا يعجبـون به بنفس الروح التى نعـجب بهـا . ولكننا نعـجب به باعتـباره نوعاً من «الفن» ، بعد أن أصـبحت كلمة «فن» محـملة بكل ما اشتمل الوعى الأوروبى الإستاطيقى الحديث من مـضامين محكمة دقيقة . ونستطيع أن نستيقن تماماً بأن اليـونانيين لم يعجبوا به بمثل هذه الطريقة ، وأنهم قد طرقوه من وجـهة نظر مختلفة . أمـا كيف نظروا إليه ، فلعلنا نستطيع أن نكشف ذلك إذا قرأنا ما كـتبه عنه أناس مثل أفلاطون ، وإن كان هذا لن يتحـقق بسهولة ويسر ، لأن أول ما يفـعله أى قارئ حديث

عند قراءته ما اراد أفلاطون قوله عن الشعر هو أن يفترض أن أفلاطون كان يصف تجربة إستاطيقية مماثلة لتجربتنا . وثانى شيء يفعله هو أن يغضب لأن أفلاطون قد وصفها وصفاً رديئاً . ولا يمر أكثر القراء بمرحلة ثالثة .

وكلمة "ars" فى لاتينى العصر الوسيط مثل كلمة "art" فى الإنجليزية الحديثة المبكرة - التى نقلت عن اللاتينية الكلمة ومعناها - كانت تعنى أية صورة خاصة من المعرفة النظرية كالنحو والمنطق والسحر أو التنجيم . ولقد بقى هذا المعنى على عهد شكسبير أيضاً . «فبروسبيرو» يقول بعد أن خلع رداءه السحرى : ابق هنا يافنى . غير أنه فى عصر النهضة ، فى إيطاليا فى البداية ، ثم بعد ذلك فى سائر الأنحاء، عاد استخدام المعنى القديم . ولهذا اعتبر فنانو عصر النهضة - مثل فنانى العالم القديم - أنفسهم صناعاً . ولم يبدأ فصل مشكلات الاستاطيقا وتصوراتها عن المشكلات التكنية أو الخاصة بفلسفة الصنعة إلا فى القرن السابع عشر . وفى أواخر القرن الثامن عشر أزداد هذا الانفصال للغاية ، إلى حد ظهور فارق بين الفنون الرقيقة Fine arts ، والفنون النافعة . ولم يقصد بالفنون الرقيقة الفنون الرقيقة أو التى تحتاج إلى مهارة عالية ، بل قصد بها الفنون الجميلة (Le belle arti die schone kunst - les beaux arts) . وفى القرن التاسع عشر اختصرت هاتان الكلمتان ، واستغنى عن الصفة (جميلة) ، واستبدلت بكلمة الجمع (فنون) ، كلمة المفرد (فن) . وأصبحت الكلمة ذات معنى عام .

وهكذا أصبح الفصل كامـلاً بين الفن والصنعة من الناحية النظرية ، ولكن هذا كان من الناحية النظرية وحدها . إذ أن هـذا الاستعمال الجديد لكلمة (فن) شـبيه بالعلم الذى يرفعـه أول المقتحمين فى القـتال فى أعلى القمـة - للدلالة على النصر - والذى لا يثـبت أن أعلى القمة قـد احتل بالفعل .

٥ - جوهر الغموض

ولكى يصبح الاحتـلال فعلياً يتحتم القضاء علـى كل غموض يحيط بالكلمة ، كما ينبغى إلقاء ضـوء على معناها الصحيح . والمعنى الصحيح لأى كلمة ، (ولا أعنى بذلك المصطلحات التكنيـة التى يعدها آباء العماد فوراً عـقب المولد بحـيث تتضـمن تعريفـات مهذبـة رشيقـة ، بل أعنى الكلمات كما هى فى اللغة الحية) . ليس على الإطلاق بالشىء الذى تجثم الكلمة فوقـه كما يقف النورس فوق الصخـرة . إن المعنى شىء تحلق فوقه الكلمة كـما يحلق النورس على مـؤخرة السفـينة . ومحالة تثـبيت المعنى الصحيح فى أذهانـنا شبيهة بملاطفـة النورس حتى يستقـر فى الحبائل مع ضرورة إبقاء النورس حيا عند وقوعه فيهـا . فلا ينبغى إصابته وتقييده . وطريقة اكتشاف المعنى الصحـيح ليست بأن نسأل أنفسنا ما الذى نعنيه ؟ بل بأن نسأل أنفسنا «ما الذى نحـاول أن نعنيه ؟» . ويتضمن هذا السؤال سؤالاً آخر هو «ما الذى يحول بيننا وبين أن نعنى ما نحاول أن نعنيه ؟» .

هذه العوائق ، أو هذه المعانى غير الصحيحة التى تبعد أذهاننا عن المعنى الصحيح تنقسم إلى ثلاثة أنواع . وسوف أدعوها بالمعانى المهجورة، والمعانى القياسية ، ومعانى الملاطفة .

والمعانى المهجورة التى تلتصق بالضرورة بكل كلمة لها تاريخ ، هى المعانى التى كانت للكلمات يوماً ما ، وظلت ملتصقة بها بحكم العادة ، فهذه المعانى تترك آثاراً وراء الكلمة مماثلة للشهب . وتنقسم تبعاً لبعدها أو قربها إلى معان مهجورة بعيدة ، ومعان مهجورة قريبة . والمعانى المهجورة البعيدة لا تشكل خطراً على الاستخدام الحالى للكلمة ، لأنها قد ماتت ودفنت ، ولا يرغب أحد خلاف الأثريين فى الكشف عنها . أما المهجورة القريبة فتشكل خطراً هاماً . فهى تعلق بأذهاننا مثل الغرقى ، ومن ثم فإنها تتصادم مع المعنى الحالى ، بحيث لا نستطيع التفرقة بين المعنيين إلا بعد تحليل دقيق للغاية .

والباعث على ظهور المعانى القياسية هو أننا عندما نرغب فى مناقشة تجارب الآخرين ، فإننا لا نستطيع الاعتماد فى ذلك إلا على لغتنا . ولغتنا قد اخترعت للتعبير عن تجاربنا . وعندما نود استخدامها لمناقشة تجارب الآخرين ، فإننا نشبهها بتجاربنا . فنحن لا نستطيع أن نتكلم باللغة الإنجليزية عن الطريقة التى تتبعها قبيلة زنجية فى تفكيرها وشعورها دون أن نجعلها تبدو وكأنها تفكر وتشعر مثل الإنجليز . ولن نستطيع أن نشرح لأصدقائنا الزنوج باستخدام لغتهم كيف يفكر الإنجليز ، وكيف

يشعرون ، دون أن نجعلهم يعتقدون بأننا نفكر ونشعر مثلهم[1] ، ويمكن القول بأن تشبيـه أى نوع من التجارب بنوع آخر قد يستمر بسـهولة لفترة ما، إلا أنه بعد حين قد ينكشف أمره ، وهو شـبيه فى هذا الأمر بمحاولة تشبيـه نوع من المنحنيات بنوع آخر ، وإذا حدث قـد يظن الشخص الذى استـخدمت لغتـه ، بأن الشخص الآخـر قد مسـه خبل أو شىء من هذا القبـيل . فمثلاً عندمـا ندرس التاريخ القديم ، فـإننا نستعـمل كلمة دولة State بغير دقـة وكأنها ترجمة الكلمـة اليونانية lsσλn ، إلا أن كلمـة دولة التى جاءتنا من عـصر النهضة فى إيطاليا قـد اخترعت للتعـبير عن وعى دنيوى جديد عن العالم الحـديث . فلم يكن عند اليونانيين مثل هذه التجـربة . ففى وعيهم السـياسى ، كان هناك امتـزاج بين الجانب الدينى والجانب السياسى ، بحيث يبدو لنا ما يعنونه بكلمة lsσλn وكأنه خليط من معنى الكنيـسة والدولة . وليس لدينا كلمة تعبـر عن مثل هذا الشىء لعدم وجـوده لدينا . ولذا فإننا عند اسـتخدام كلمـات مثل State ، أو political ، وغيرها ، فـإننا لا نستخدم الكلمات بمعـناها الصحيح ، بل بمعنى قياسى .

---

(١) ليت القارئ يتمعن فى أية حجج قد قصـد بها القضاء على كل ادعاءات قبيلة «الزاند» بأنهم يتمتعون بأية قدرات سحرية خفية . فلو أن هذه القدرات قد فسرت تبعاً لطرق التـفكير عند «الزاند» (أو فـهمت بلغـة الزائد ، بعـبارة أخرى ، فـلا اختـلاف بين المعنيين) لبـدت مؤيدة لكل الدعائم التى تـعتمـد عليها مـعتقـداتهم . انظر إلى ص ٣١٩-٣٢٠ . من كتاب ايفانس بريتشارد
Witchcraft, Oraces & Magec among the Azande

ومصدر ناحيـة الملاطفة فى المعانى هو أننا نقتصـر على تحديد أسماء
الأشيـاء التى نعتـبرها ذات أهميـة . ومهـما كانت صـحة مـا يقال عن
مصطلحات التكنية فى الـعلم ، فإن الألفاظ فى أية لغة حية لا تسـتعمل
بتة إلا مقرونة ببعض جوانب عملية وعاطفية . وقد يكون لهذه الجوانب
حياناً الصدارة قبل مهمتهـا الوصفية . والناس قد يرحبون أو ينفرون من
لقاب مـثل الجنتلمـان أو المسيـحى أو الشيـوعى إما لافـتقارها إلـى دقة
وصف لاعتقادهم أنهم يتصفون بالخصائص التى تدل عليها هذه الألقاب
لا يتصفون بها ، أو لأسباب عاطفية بسبب رغبتهم فى الاتصاف بهذه
لخصائص أو عدم الاتصاف بها بغض النظر عن معرفتهم بحقيقتها . ولا
حول وجود أى دافع من الدافعين المشار إليهما دون ظهور الدافع الآخر ،
ى أنه عندمـا يطغى الدافع العاطفى على الدافـع الوصفى ، فإن الكـلمة
صطبغ بصبغة الملاطفة أو الخشونة وفقاً للأحوال .

- خطة الكتاب الأول

فإذا طبقنا هذه القاعدة على كلمة (الـفن) رأينا معناها الصحيح محاطاً
ن راسخة من المعانى المهجورة والقياسية والدالة على الملاطفة . والمعنى
مهجور الأوحـد الذى يعـد ذا أهميـة هو ذلك المعنى الذى يجـعل الفن
بقـاً للصنعه . فـإذا حدث تشابـك بين هذا المعنى والمعنى الحق ترتب
ى ذلك خطأ خاص أسميته النظرية التكنية للفن . وأعنى بذلك النظرية

القائلة بأن الفن نوع من الصنعة . وينبعث بالطبع فى هذه الحالة السؤال الآتى : وهو أى نوع من الصنعة ؟ وهنا يتراءى أمامنا مجال واسع المدى للخلافات بين الآراء المتضاربة . ولن يشارك هذا الكتاب فى هذه المشاحنات ، إذ أن السؤال لا يدور حول أى صنعة ينتمى إليها الفن ؟ بل هو هل يعد الفن نوعاً من الصنعة على الإطلاق ؟ ولن أنوى حتى رفض النظرية القائلة بأنه نوع من الصنعة . إذ أن هذه المسألة ليست بحاجة إلى برهان . فنحن نعرف تماماً أن الفن ليس بصنعة ، وكل ما أرغب فى القيام به هو تذكرة القارئ بأوجه الاختلاف المألوفة التى تفرق بين الاثنين.

ومن الناحية القياسية ، نحن نستخدم كلمة «فن» عند الكلام عن أشياء كثيرة تشابه فى بعض النواحى (وهى نواح هامة ولا ريب) ما ندعوه فناً فى عالمنا الأوروبى الحديث ، وإن كان بينهما اختلاف فى نواح أخرى. والمثال الذى سأذكره هو الفن السحرى ، وسوف أتوقف عنده لشرح ما يعنيه .

ففى القرن الماضى ، عندما اكتشفت تماثيل وتصاوير للحيوانات من العصر الحجرى الجديد ، مطابقة لصورتها فى الطبيعة ، هلل لها باعتبارها تمثل مدرسة جديدة فى الفن . ولم يمض وقت طويل حتى عرف أن هذا الوصف ينطوى على نوع من سوء الفهم . فإن وصف هذه الأشياء بالفن يعنى افتراض أنها قد صممت وصنعت لنفس غاية الأعمال الحديثة التى

تدخل تحت هذا الاسم الذى مدت حدوده حتى اشتمل على هذه الأشياء الأخرى . وقد ثبت أن هذا الافتراض باطل . فعندما يرسم مستر جون سكيبنج - وهو مدين بكل وضوح فى أسلوبه لهؤلاء السابقين من العصر الحجرى القديم - أحد رسومه الجميله للحيوانات ، فإنه يضعها فى إطار زجاجى ويعرضها فى مكان يؤمه الجميع ، ويتوقع زيارة الناس له ورؤيتهم إياه ، كما أنه يأمل فى شراء أحد الناس له وقيامه بحمله إلى بيته حيث يعلقه على الحائط لكى يتأمله ويستمتع به هو وأصحابه . إذ أن كل النظريات الحديثة تصر على أن الغاية من أى عمل فنى هى تأمله على هذا الوجه . ولكن رسام أوريناك أو ماجداليا (وهى مناطق الحفريات التى اكتشفت فيها آثار من العصر الحجرى فى فرنسا) عندما قام برسم مثل هذه الرسومات فإنه قد وضعها حيث لا يعيش أحد . وكثيراً ما كان يضعها فى مواضع لا يستطيع الناس الاقتراب منها دون معاناة مشقة كبيرة، وفى بعض المناسبات الخاصة يبدو أنه كان يتوقع أن يقوموا بطعن هذه الرسومات برماحهم أو أن يصوبوا سهامهم نحوها . وبعد ذلك ، وبعد تشويه الرسم فإنه كان يشرع من جديد فى رسم شىء جديد فوق الرسم القديم .

ولو أخفى مستر سيكيبنج رسوماته فى مخزن فحم وتوقع قيام أحد من الناس بإطلاق القذائف عليه ، لقال أصحاب النظريات الإستاطيقية بأنه ليس بفنان لأنه قد قصد استخدام رسوماته أهدافاً لضرب النار ، ولم

يقصد أن تتأمل ، كما هو الحال فى الأعمال الفنية . ووفقاً لنفس هذا البرهان ، لا يصح اعتبار رسوم العصر الحجرى القديم أعمالاً فنية ، مهما تشابهت معها ، لأن التشابه سطحى . فإن ما يهم هو المقصد ، والمقصد مختلف . ولست بحاجة إلى الخوض فى الأسباب التى دعت علماء الآثار إلى القول بأن الغاية كانت السحر ؛ وأن هذه الرسومات كانت من مستلزمات نوع من الطقوس . إذ يقوم الصيادون برسم الحيوان قبل صيده، وبذا يطمئنون إلى قتل الحيوانات التى رسموها أو أسرها[1] .

وبإمكاننا التعرف على إحدى المهام السحرية أو الدينية المماثلة إذا اطلعنا على مثل آخر ، فإن المصريين القدماء لم يقصدوا بتماثيل الأشخاص التى صمموها العرض والتأمل لأنها كانت مدفونة فى قبور مظلمة لا يزورها أحد ، حيث لا يستطيع أحد مشاهدتها فى المكان الذى تؤدى فيه مهمتها السحرية بغير تعويق من أحد ، بغض النظر عن مدى دقة هذا الأمر ، وتماثيل الأشخاص عند الرومان كانت مأخوذة عن صور الأسلاف التى كانت ترعى حياة أخلافها . وكانت لها غاية سحرية أو دينية تخضع لها خصائصها الفنية . فلقد بدأت الدراما اليونانية والنحت

(١) يستطيع القراء الإنجليز الذين يرغبون فى متابعة هذه المسألة الرجوع إلى كتاب كونت بجوان (The Magical Origin of Prehistoric Art (Begouen))
(الأصل السحرى لفن ما قبل التاريخ) الذى صدر سنة ١٩٢٩ فى الجزء الثالث الخاص بالعصر القديم (صفحات ٥-١٩) وإلى كتاب بلدوين براون Baldwin Brown - The Art of Cave Dwellers (فن سكان الكهوف) .

اليونانى اشياء تابعة للطقوس الدينية . وبين عالم الفن المسيحى والوسيط برمته نفس هذه الغاية .

والألفاظ «فن» و «فنان» و «فنى» وغيرها كثيراً ما تستخدم على سبيل التلطف . وإذا نظرنا جملة إلى الأشياء التى تدعى الحق فى هذه الكلمات - وإن كان هذا بوجه عام بغير مسوغ - سيتضح لنا أن الأشياء التى تطالب على الدوام باسم الفن ، وتوصف بذلك على سبيل التلطف هى أشياء اسمها الصحيح هو التسلية أو الترفيه . فأغلب أدبنا . نثراً أو شعراً، وتصويرنا ورسمنا ونحتنا وموسيقانا ورقصنا وتمثيلنا وما إلى ذلك قد صمم بوضوح تام - وفى أغلب الأحيان - بقصد الترفيه . ومع هذا فإنه يدعى فناً . على أننا نعرف ان هناك فارقاً . هذا الفارق أوضحته بالفعل تجارة الجراموفون - وهى تجارة حديثة شديدة الإفزاع فى ضجيجها - فى القوائم التى تصدرها ، أو هى حاولت ذلك . وتكاد كل مسجلاتها أن تكون قد اختيرت صراحة باعتبارها موسيقى للتسلية ، والباقى القليل الذى لا يصدر لهذا الغرض يشار إليه بأنه مسجلات خاصة بأصحاب الخبرة الفنية أو ما شابه ذلك . ويقوم المصورون والروائيون بنفس التفرقة وإن لم يظهر ذلك علناً .

هذه الحقيقة تهم صاحب النظرية الإستاطيقية إلى أبعد حد . ففى حالة عجزه عن إدراكها سيؤدى هذا إلى إفساد نظرته إلى الفن ذاته ، لأنه سيجعل الفن الحق مساوياً للتسلية . وتهم هذه الحقيقة مؤرخ الفن كذلك

- أو مؤرخ الحضـارة فى جملتها بمعنى أصح - إذ يعنيـه فهم المكانة التى تحتلها التسلية عند اتصالها بالفن وبالحضارة بوجه عام .

مـهمـتنا الأولى إذن هى بحث هذه الأنواع الثـلاثة للفن الذى يدعى كذلك على سبيل الخطأ . فإذا تحقق ذلك علينا أن ننظر إلى ما يمكن قوله فيما بعد عن الفن الحق .

الكتاب الأول

الفن وما ليس بفن

الفصل الثانى
الفن والصنعة

١ - معنى الصنعة

أول معنى لكلمة فن يمكن التفرقة بينه وبين الفن بمعناه الحق هو المعنى المهجور له الذى يدل على ما أنوى تسميته فى هذا الكتاب بالصنعة. ولقد كان هذا المعنى هو ما عنته الكلمة اللاتينية القديمة ars والكلمة اليونانية Τεχνη أى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعى والتوجيه. من الواجب لكى نخطو أول خطوة تجاه استاطيقا صحيحة تخليص معنى الصنعة من معنى الفن الحق . ولكى يتحقق ذلك علينا فى البداية أن نعدد مرة أخرى الخصائص الأساسية للصنعة .

١ - فالصنعة دائماً تتضمن وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية ، بحيث يدرك كل منهما بوضوح بوصفه شيئاً متمايزاً عن الآخر ، وإن كان بينهما صلة . وتستخدم الكلمة «وسيلة» بغير دقة للدلالة على الأشياء التى تستخدم لتحقيق غاية مثل الأدوات والآلات أو الوقود . وبتحرى الدقة نرى أنها لا تنطبق على الأشياء ، بل تنطبق على الأفعال القائمة على هذه الأشياء مثل تشغيل الأدوات وصيانة الآلات أو إحراق الوقود . وهذه الأفعال (كما هو متضمن فى المعنى الحرفى لكلمة وسيلة) ينبغى اجتيازها - أو المرور بها لبلوغ الغاية ، وتترك جانباً بعد بلوغ هذه الغاية . هذا الكلام يساعد على التفرقة بين فكرة «الوسيلة» وفكرتين أخريين تختلطان معها أحياناً . وهاتان الفكرتان هما فكرة الجزء وفكرة المادة ، والصلة بين الجزء والكل شبيهة بالصلة بين الوسيلة والغاية ، من ناحية أن الجزء لا غنى عنه للكل. وهو موجود على هذا الحال بسبب صلته بالكل ، كما أنه قد يوجد فى ذاته قبل وجود الكل . غير أنه عندما يوجد الكل ، فإن الجزء يوجد كذلك ، بينما تختفى الوسيلة من الوجود بمجرد ظهور الغاية. وسيجئ فيما بعد (فى الفقرة ٤) الكلام عن فكرة «المادة» .

٢ - والصنعة تتضمن تفرقة بين التخطيط والتنفيذ . فالنتيجة التى سيتم الحصول عليها تتصور تصوراً سابقاً ، أو يفكر فيها ، قبل الاهتداء إليها . فالصانع يعرف ما يرغب فعله قبل أن يفعله . هذه المعرفة

السابقة لا غنى عنها إطلاقاً فى حالة الصنعة . فإذا أمكننا صنع شيء ما وليكن الحديد غير القابل للصدأ ، بغير هذه المعرفة السابقة ، فإن ما يتحقق فى هذه الحالة لا يسمى بالصنعة بل يعد مصادفة . وفضلاً عن ذلك فإن هذه المعرفة السابقة تتميز بدقتها وليس بغموضها . فإذا شرع إنسان فى عمل منضدة ولم يتصورها إلا فى صورة مبهمة ، كأن يتصور عرضها قدمين أو ثلاث أقدام أو ست ، أو يتصور الارتفاع عن الأرض ما بين قدمين وثلاث أقدام ، وما إلى ذلك ، فإنه لن يعد صانعاً .

٣ - الوسيلة والغاية مرتبطان فى عملية التخطيط على نحو ما ، كما أنهما يرتبطان بعكس هذا النحو فى عملية التنفيذ . ففى التخطيط ، الغاية تسبق الوسيلة ، لأن الغاية يفكر فيها أولاً ثم يفكر بعد ذلك فى الوسيلة . وفى التنفيذ تجئ الوسيلة فى البداية ، ويهتدى إلى الغاية من خلالها .

٤ - هناك اختلاف بين المادة الخام ، وبين الشيء المنتج بعد إتمامه أو الشيء المصنوع . فالصنعة ينبغى أن تمارس فى شيء ما ، وترمى إلى تغيير هذا الشيء إلى شيء مختلف . هذا الشيء الذى يستخدم فى الصنعة يبدأ خامة وينتهى شيئاً منتجاً . ومن المستطاع العثور على الخامة جاهزة قبل بدء الفعل الخاص بالصنعة .

٥ - هناك اختلاف بين الشكل والمادة . فالمادة هى ما يتماثل فى كل من

الخامة والشيء المنتج بعد انتهائه ، والشكل هو ما يختلف أو هو ما يتغير بفعل ممارسة الصنعة . وإذا وصفت المادة الخام بأنها خامة فإن هذا لا يتضمن القول بأنه بلا شكل . إنما هذا يعنى أنها لم تتشكل بعد فى الصورة التى تحصل عليها بعد تحولها إلى شيء تم انتاجه .

٦ - هناك الصلة هيرارشية بين مختلف الصناعات . فأى منها يزود الآخر بما يحتاج إليه ، كما أن أى منها يستخدم ما تمده به الأخرى . وهناك ثلاثة أنواع من الهيرارشية : هيرارشية المواد ، وهيرارشية الوسائل وهيرارشية الأجزاء . (أ) فخامة أى صنعة هى الشيء المنتج فى أخرى . فمثلاً غارس الغابات ينمى أشجاراً ويرعاها أثناء نموها حتى يحصل على الخامة التى يعطيها لقاطع الأخشاب الذى يحولها إلى كتل خشبية . وهذه الكتل الخشبية هى خامة المنشر الذى يحولها إلى ألواح . وهذه الألواح ، بعد أن تنتقى ويتم تهيئتها تصبح خامة النجار . (ب) فى هيرارشية الوسائل ، فإن أية صنعة تزود الأخرى بالأدوات . فتاجر الأخشاب يزود صاحب المنجم بالحطب ، وصاحب المنجم يزود الحداد بالفحم . والحداد يزود الفلاح بحدوات لخيوله ، وهكذا (جـ) فى هيرارشية الأجزاء هناك عملية مركبة تشابه ما يحدث فى صنع السيارات ، إذ تقسم العملية على عدد من الصناعات . فتتولى شركة صنع المحرك وتقوم ثانية بصنع التروس وثالثة بصنع هيكل السيارة ، وتختص رابعة بالعجلات وخامسة

بالأدوات الكهربائية وهكذا دواليك . والتجميع النهائى لا يعنى بكل دقة صنع السيارة ، بل هو يعنى تركيب هذه الأجزاء بعضها ببعض. ولكل صنعة طابع هيرارشى فى ناحية أو أكثر . فقد تكون هذه الصنعة متصلة بالصناعات الأخرى صلة هيرارشية ، أو قد تتألف من عمليات متغايرة مختلفة ترتبط بعضها ببعض برباط هيرارشى .

وبغير ادعاء بأن هذه العوامل مجتمعة تعد جامعة مانعة فى إحاطتها بفكرة الصنعة ، أو أن أى عامل من هذه العوامل وحده يعد دالاً عليها ، فإننا نستطيع أن نؤكد بكل ثقة واعتدال أنه إذا لم تتوفر أكثر هذه العوامل فى أى فعل معين فإنه لا يوصف بالصنعة ، فإذا وصف هذا الفعل كذلك، فقد يرجع هذا الخطأ أو يكون الوصف غامضاً يفتقر إلى الدقة .

٢ - *النظرية التكنية فى الفن*

الفلاسفة اليونانيون هم أصحاب فكرة الصنعة . وفى كتاباتهم شرحت الفوارق السابق ذكرها بطريقة جامعة مانعة . والواقع أن فلسفة الصنعة كانت من أعظم منجزات العقل اليونانى وأرسخها ، أو على أية حال من منجزات تلك المدرسة التى بدأت بسقراط وانتهت بأرسطو ، وتصادف أن تمت المحافظة على أعمالها فى صورة مكتملة أشد اكتمال .

وتبدو الاكتشافات الكبرى فى نظر من يجيئون بها أعظم من حقيقتها. ومن يهتدى إلى حل لأية مشكلة يساق حتماً إلى تطبيق هذا

الحل على مشكلات أخرى ، فبمجرد أن وضعت المدرسة السقراطية الخطوط الأساسية لنظرية الصنعة ، انساقت إلى البحث عن أمثلة للصنعة فى كل المواضع المناسبة وغير المناسبة . وسوف يحتاج إلى مقال طويل لبيان كيف واجهوا هذا الإغراء، وكيف خضعوا له تارة ، وقاوموه تارة أخرى ، أو ربما خضعوا له فى البداية ثم صححوا خطأهم فيما بعد ، بعد جهد . ويمكن مع ذلك ذكر مثلين لامعين للنجاح فى مقاومة هذا الإغراء ، إذا رجعنا إلى إثبات أفلاطون (الجمهورية ٣٣٠ D - ٣٣٦ A) بأن العدالة ليست صنعة ، وهو ما استخلصت منه النتيجة المكملة (الجمهورية ٣٣٦ E - ٣٥٤ A) بأن الظلم ليس صنعة ، وإذا رجعنا كذلك إلى رفض أرسطو (فى كتابه عن الميتافزيقا λ) للرأى الذى ذكره أفلاطون فى تيماوس بأن الصلة بين الله والعالم هى إحدى أمثلة الصلة بين الصانع والمصنوع .

وبرغم كل هذا ، فعندما شرع كل من أفلاطون وأرسطو فى تناول المشكلات الإستاطيقية ، فإنهما خضعا للإغراء . . إذ سلما بالقول بأن الشعر - وهو الفن الوحيد الذى أسهبوا فى مناقشته - نوع من الصنعة . ووصفوا هذه الصنعة بأنها صنعة الشعر (Poet Craft) فأية صنعة كانت المقصودة ؟ .

هناك بعض صناعات مثل ترقيع الأحذية والنجارة أو النسيج ترمى إلى إنتاج نوع ما من المصنوعات . وهناك صناعات أخرى مثل الزراعة أو

تربية الأغنام أو ترويض الخيول ، ترمى إلى إنتاج بعض الكائنات (الإنسان ليس بينها) أو تحسينها . كما أن هناك صناعات أخرى مثل الطب أو التعليم أو الحرب وغايتها هى تحرير خصائص معينة فى جسم الإنسان أو عقله . على أننا لسنا بحاجة إلى التساؤل عن أى هذه الصنعات تمثل الجنس الذى تعد صنعة الشعر نوعاً منه . إذ أن وجود أحدهما لا يعنى استبعاد الآخر . فمهمة كل من الإسكاف أو النجار أو النساج غير مقصورة على إنتاج أحذية أو عربات أو أقمشة . فهو يقوم بالإنتاج لوجود طلب على منتجاته ، أى أن هذه الأشياء ليست غايات فى نظره بل هى وسائل لتحقيق غاية إشباع رغبة معينة ، فما يسعى لتحقيقه فى الواقع هو إحداث حالة عقلية معينة فى عملائه هى حالة الشعور بإشباع هذه الرغبات . وينطبق نفس التحليل على الطائفة الثانية . ومن ثم يمكن فى النهاية رد الأنواع الثلاثة من الصناعات إلى نوع واحد . فكلها سبل لإبلاغ الإنسان حالة معينة مرغوبة .

ويصح نفس الكلام عن صنعة الشعر . فالشاعر منتج ماهر ، ينتج من أجل مستهلكين ، وترمى مهارته إلى إحداث تغيير معين فى عقولهم، يمكن تصوره سلفاً بأنه يمثل حالات مرغوبة . فالشاعر مثل أى صانع ينبغى ان يعرف اى تأثير يرمى إليه ، ويجب أن يتعلم بوساطة التجربة، وبالرجوع إلى القواعد - التى لا تزيد عن كونها مأخوذة عن تجارب الآخرين - كيف ينتج هذا الأثر . هذه هى صنعة الشعر كما

تصورها أفلاطون وارسطو وكما تصورها بعض الكتاب من الذين قاموا باتباعها مثل هوراس فى كتابه (فن الشعر) Ars Poetica . وهناك صنعات مماثلة للتصوير والنحت وهلم جرا ، وبدت الموسيقى فى نظر افلاطون إلى حد كبير فناً غير منفصل ، إذ بدت من مكونات الشعر .

لقد استشهدت بالقدامى لأن أفكارهم التى جاءوا بها فى هذا الموضوع - كما هى الحالة فى موضوعات أخرى - قد تركت أثاراً لا تمحى من عقولنا ، خيره وسيئه معاً . وهناك إشارات فى بعضها وعلى الأخص عند افلاطون قد اتجهت إلى نظرة مختلفة تماماً . إلا أن هذا الرأى هو الذى حاولوا تعميمه ، واعتمدت عليه نظريات الفنون وطرق ممارستها فى أغلب الأحيان حتى الوقت الحالى . ولقد نزعت حتى بعض اتجاهات الفكر الحالى بطريقة ما إلى تعزيزه . فنحن نميل الآن للتفكير فى أغلب المشكلات ، بما فى ذلك مشكلات الفن ، بنفس الطريقة المتبعة فى الاقتصاد أو علم النفس . وكلتا الطريقتان فى التفكير تنزع إلى إدراك فلسفة الفن فى نطاق فلسفة الصنعة . فالفن فى نظر الاقتصادى يدل على ظهور طائفة متخصصة من الصناعات . والفنان فى نظره منتج وجمهوره من المستهلكين الذين يدفعون له أتعابه ، التى تحدد وفقاً للآثار التى يتركها عمله فى نفوسهم . والمتذوقون فى نظر عالم النفس يتألفون من أشخاص يقومون بطريقة معينة برد فعل للمنبهات التى يجئ بها الفنان . ومهمة الفنان هى معرفة ردود الفعل المطلوبة أو المستحبة ، وأن يقوم بإنتاج المنبه الذى يثيرها .

من هذا يتضح أن النظرية التكنية فى الفن ليست بأية حال مقصورة على القدامى . فهى من الناحية الفعلية تمثل الطريقة التى يتبعها أغلب الناس حالياً عند تفكيرهم فى الفن ، وعلى الأخص الاقتصاديين والنفسانيين ، وهم الناس الذين نتوقع منهم الإرشاد فى مشكلات الحياة الحديثة - وإن كان هذا بغير جدوى أحياناً .

على أن هذه النظرية لا تزيد عن كونها خطأ دارجاً ، كما يستطيع أن يلحظ أى إنسان ينظر إليها نظرة نقدية ، فلا يهم أية صنعة من الصنعات هى التى تتوافق مع الفن ، ولا يهم كذلك ماهى أوجه النفع التى يتوقع أن يمنحها الفنان لجمهور متذوقيه ، أو ماهى ردود الفعل التى يفترض إثارته لها ، وبغض النظر عن مثل هذه الدقائق ، فإن مشكلتنا هى هل الفن نوع من الصنعة أم لا ؟ . وتسهل الإجابة عن هذا السؤال إذا تذكرنا خصائص الصنعة الست التى سبق تعدادها فى القسم السابق ، مع التساؤل عن مدى تناسبها مع الفن ، بشرط ألا نلجأ إلى التعسف عند الإجابة ، وأن تكون هذه الإجابة مباشرة ومقنعة . فمن الأفضل ألا يكون عندنا أية نظرية خاصة بالفن عن حصولنا على واحدة تسبب لنا المتاعب منذ البداية .

٣ - تصدع النظرية

١ - أول خاصة للصنعة هى مافيها من اختلاف بين الوسيلة والغاية .

فهل يوجد هذا الاختلاف فى الأعمال الفنية ؟ هناك اختلاف وفقاً لما

تقوله النظرية التكنية . فالقصيدة الشعرية هى وسيلة لإحداث أثر عقلى معين فى المتذوقين ، مثلما تعد حدوة الفرس وسيلة لإحداث أثر عقلى معين فى الرجل الذى يحتاج حصانه إلى حدوة . والقصيدة بدورها تصبح غاية تعمل أشياء أخرى وسائل لها . وفى حالة حدوة الفرس ، يمكننا اكتشاف المراحل بسهولة بعد تحليلها . فيمكننا أن نذكر إيقاد الكور ، وقطع قطعة من الحديد من قضيب حديدى ، ثم تسخينه . . . الخ . فما الذى يتشابه مع هذه العمليات فى حالة القصيدة الشعرية ؟ إن الشاعر قد يجئ بقطعة من الورق وقلم . وقد يملأ قلمه ، ثم يجلس مربعاً يديه . إلا أن مثل هذه الأفعال لا تعد من الأفعال التحضيرية الخاصة بالتأليف (الذى قد يمر بذهن الشاعر) بل هى خاصة بالكتابة . فلنفترض أن القصيدة كانت قصيرة يمكن تأليفها بغير استخدام لأية أدوات كتابية . فماهى الوسائل التى يستخدمها الشاعر فى هذه الحالة للتأليف ؟ لا أعرف لهذا السؤال أية إجابة ، اللهم إلا إذا أردنا إجابات فكهة مثل القول بأن الشاعر يرجع إلى بحور الشعر المختلفة ، أو أنه يخبط الأرض بقدميه أو يهز رأسه أو يده لقياس الوزن ، أو يسكر . فإذا نظر المرء إلى المسألة جدياً فإنه سيرى أن العوامل الوحيدة فى هذا الموضوع هى الشاعر ، والجهد الشاعرى الذى يبذله عقله ، والقصيدة . فإذا قال أحد أنصار النظرية التكنية «حسناً – فى هذه الحالة يكون الجهد

الشاعرى هو الوسيلة والقصيدة هى الغاية» ، فإننا سنطلب منه أن يبحث لنا عن حداد يستطيع صنع حدوة بوساطة الجهد وحده وبغير كور أو سندان أو قادوم أو ملقط . فلعدم وجود أدوات مناظرة لهذه الأدوات فى حالة القصيدة ، لا تعد القصيدة غاية لها وسائل .

فإذا عكسنا القضية قلنا هل تعد القصيدة وسيلة للتأثير فى ذهن المستمع بطريقة معينة ؟ فلنفترض أن الشاعر قد قرأ أبيات قصيدته لبعض المستمعين وهو يأمل أن يتأثروا بطريقة ما . ولنفترض أن النتيجة كانت مختلفة : فهل يثبت هذا فى ذاته أن القصيدة كانت رديئة ؟ إنه سؤال عسير . إذ قد يرد البعض عليه بالإيجاب ، وقد يجيب البعض الآخر عليه بالنفى . غير أنه لو كان ظاهراً أن الشعر صنعة لكانت الإجابة على الفور ، وبغير تردد بالإيجاب ، فمن واجب أنصار النظرية التكنية أن يقوموا بالكثير من التعسف لكى يتمكنوا من إرغام الوقائع على التطابق مع نظريتهم فى هذه النقطة .

من هذا يتبين أن ما تأمل النظرية التكنية فى تحقيقه ليس أمراً جلياً ولنتابع كلامنا .

٢ - لا جدال فى وجود تمايز بين التخطيط والتنفيذ فى بعض الأعمال الفنية ، وأعنى تلك التى تعد كذلك من أعمال الصنعة أو المصنوعات . إذ لاشك أن هناك تداخلاً بين هذين الجانبين ؛ كما يمكن أن نتبين من الرجوع إلى مثل البناء أو الإناء . فكلاهما قد

صنع لتحقيق مطلب معين ، وتحقيق نفع ما ، غير أنهما قد يكونان برغم ذلك من الأعمال الفنية ، ولكن افترض أن شاعراً كان ينظم أبياتاً من الشعر أثناء سيره وعلى حين غرة جادت قريحته بأحد الأبيات، ثم جادت بعد ذلك بغيره. ثم لا يرضى بعد ذلك عنهما، فيحورهما إلى أن يصبحا فى الصورة التى ترضيه . فماهى الخطة التى قام بتنفيذها فى هذه الحالة ؟ . ربما مرت بخاطر هذا الشاعر فكرة غامضة تسوقه إلى الاعتقاد بأنه إذا قام بالسير قد يتمكن من نظم الشعر . ولكن ماذا نقول عن أوزان القصيدة التى ينوى نظمها وبحورها ؟ إنه - ولا ريب - ربما آمل فى تأليف موشح (سونيت) فى موضوع ما قد حدده له أحد ناشرى المجلات . غير أن المسألة هنا هى أنه قد لا يحدد له مثل هذا الموضوع ، ومع هذا سيكون شاعراً ، لأنه استطاع نظم الشعر بغير أن يرسم أية خطة محدودة فى ذهنه . أو افترض أن نحاتاً لم يقصد عمل تمثال للمادونا (للعذراء) وعيسى الطفل ارتفاعه ثلاث أقدام من حجر الهوبتونوود Hopton Wood لثقته بأنه سيستطيع إرضاء رئيس الإبرشية الذى سيعطيه حق وضعه فى مكان خال بالقرب من أبواب الكنيسة ، بل كان هذا النحات يلعب بالطين بكل بساطة ثم رأى أن الطين قد تحول بين أصابعه إلى شكل رجل يرقص . فهل لا يسمى هذا الشيء عملاً فنياً لأنه قد عمل بغير تخطيط سابق ؟ .

كل هذا معروف للغـاية . ولن يوجد ما يدعو إلى التـشبث بقوله ، لولا اعتماد النظرية التكنية فى حججها على نسياننا له . وعلينا أن نلاحظ أثناء تفكيرنا فيه أهمية عدم الإسراف فى تأكيده . فإن الفن بمعناه الصحيح لا يتضمـن وجود حد بين التخطيط والتنفـيذ ، ويلاحظ الآتى : (أ) هذه الخاصية مجرد حد بين خاصية سلبية ، وليست إيجابية . فعلينا ألا نرفع من شأن عدم وجود الخطة بحيث نجعلها قوة إيجابية نسميها بالإلهام ، أو باللاشعور وما أشبه . (ب) هذه الخاصـية من الخصائص المسموح بها فى الفن ، وليســت خاصيـة إلزامية . فـإذا قلنا : إن أية أعمـال فنية غـير مخططة ، ممكنة ، فـلا يعنى هذا أن الأعمال التى اتبعت مـخططاً ليست من الأعمـال الفنية . إذ كـانت هذه هى المغالطة المنطقـية[1] الكامنة وراء جانب أو بعض جوانب من الأشياء المختلفـة التى دعيت بالرومانتيكية . فقد يكون من الصـواب القول بأن الأعمال الفنية التى يمكن إنجـازها بغير

(١) إن هذا مثل لما أسـميتـه فى موضع آخر بمالـغطة «الهوامش العشـوائية» Precarious margins فلوجـود تدخل بـين الفن والصنعـة قـد بحث عن مـاهيـة الفن لا فى الخصائص الإيجابية للفن كله ، بل فى خصائص تلك الأعمال الفنية التى لا تعد من أعمال الصنعة . وهكذا لم تعد أعمالاً فنيـة غير تلك الأمثلة القائمة فى الهوامش ، التى تقع خـارج نطاق التـدخل بين الفن والصنـعة . وهذه الأمـثلة تتـبع الهـوامش العشوائية . إذ أن أى دراسة لاحقة قد تكشف فى أية لحظة عن خصائص الصنعة فى بعض هذه الأمـثلة - انظر إلى كتـاب مـقال فى المنهج الفلسـفى An Essay on Philosophical Method (من مؤلفات كولينجوود) .

خطة هى الأعمال التافهة وحدها ، وأن أعظم منجزات الفن وأكثرها جدية قد تضمنت جانباً من التخطيط ، وتبعاً لذلك جانباً من الصنعة . إلا أن هذه الحجة لا تعد مبرراً لقيام النظرية التكنية فى الفن .

٣ - إذا لم يكن من المستطاع وضع حد بين الوسيلة والغاية ، أو بين التخطيط والتنفيذ فى الفن الحق . فمن الواضح أنه لا يمكن عكس ترتيب الوسيلة والغاية أو التخطيط والتنفيذ على التعاقب .

٤ - يجئ بعد ذلك الكلام عن الاختلاف بين المادة الخام والمنتج . فهل يوجد هذا الاختلاف فى الفن الحق ؟ . ولو كان الأمر كذلك لقلنا بأن القصيدة قد عملت من خامة ما . فماهى الخامة التى صنع منها جونسون قصيدته Queene and huntresse أو قصيدة chaste and faire ؟ . ولعل هذه الخامة هى الكلمات . حسنا ، فماهى هذه الكلمات ؟ . إن الحداد لا يصنع الحدوة من كل الحديد الموجود ، بل يصنعها من قطعة معينة من الحديد مقطوعة من قضيب معين يحتفظ به فى ركن من دكانه . ولو فعل بن جونسون أى شيء من هذا القبيل لقال : «إننى أود أن أعمل ترتيلاً لطيفاً أفتتح به الفصل الخامس - المشهد السادس - من Cynthias Revels . وبين يدى اللغة الإنجليزية ، أو أقصى ما أستطيع معرفته منها . سأستخدم كلمة (thy) خمس مرات ، وكلمة (to) أربع مرات ، وأستخدم كل من الكلمات (and) ، (bright) ، (excellently) ، (godde)

ثلاث مرات وهكذا . . . ولكنه لم يفعل أى شىء من هذا القبيل . فلم تجل الكلمات التى تضمنتها القصيدة مجتمعة ، على الإطلاق ، بخاطره فى صورة مختلفة عن صورتها فى القصيدة . ولم يقم بتعديلها حتى ظهرت القصيدة كما هى لدينا . إننى لا أنكر أننا إذا صنفنا الكلمات أو الكلمات المتحركة أو الكلمات الساكنة فى أية قصيدة مثل هذه ، فإننا سنكتشف اكتشافات مثيرة للاهتمام ، وهامة - كما أعتقد - خاصة بالطريقة التى اتبعها ذهن بن جونسون عندما نظم القصيدة . . . ولا أمانع فى الاعتراف كذلك بأن النظرية التكنية فى الفن ستؤدى خدمة عظمى ، إذا ساقت الناس إلى اكتشاف مثل هذه الأمور . غير أنها إذا أرادت التعبير عما رغبت القيام به بتسمية هذه الكلمات أو الأصوات بالمادة التى صنعت منها القصيدة ، فإنها تكون قد قالت هراء .

ولكن لعل هناك مادة خاما من نوع آخر . فمثلاً قد تكون هذه المادة الخام فى صورة مشاعر وانفعالات تشعر بها روح الشاعر فى بداية عمله ، وتحولها جهوده إلى قصيدة . فكما قال «هينى» Aus meinem grossen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder (أعمل أغنية صغيرة من أحزانى الكبيرة) ولقد أصاب بغير شك . إذ يمكن وصف ما يقوم به الشاعر بحق بأنه تحويل الانفعالات إلى أشعار . غير أن هذا التحويل جد مختلف عن تحويل الحديد إلى حدوة للفرس . فلو تماثل النوعان ، لأمكن

للحداد أن يصنع الحدوة من رغبته فى دفع الإيجار . والشىء المطلوب أكثر من هذه الرغبة بكثير ، والذى ينبغى توافره له لصنع الحدى منه هو الحديد ، لأنه خامة هذه الحدى . وفى حالة الشاعر لا وجود لمثل هذا الشىء الإضافى .

فى كل عمل فنى شىء يمكن أن يسمى وفقاً لجانب من معنى الكلمة بالشكل . وإذا توخينا الدقة قلنا إنه شىء له طابع الإيقاع أو النمط أو النظام أو التصميم أو القوام . غير أنه لا يتبع ذلك القول بوجود تمايز بين الشكل والمادة . فعند وجود هذا التمايز ، كما هو الحال فى الأشياء المصنوعة ، توجد المادة فى صورة خامة قبل أن يفرض الشكل عليها ، كما أن الشكل يوجد فى صورة مخطط سبق تصوره قبل فرضه على المادة. وبالنظر إلى وجود الاثنين فى الشىء المنتج بعد انتهائه فإننا نستطيع أن ندرك كيف كان باستطاعة المادة أن تقبل شكلاً مختلفاً ، وكيف كان بالإمكان فرض الشكل على مادة مختلفة . ولا تنطبق أية حالة من هذه الأحوال على العمل الفنى . فقبل ظهور القصيدة ، يوجد ولا ريب شىء ما ، كان هناك مثلاً اضطراب فى رح الشاعر . غير أن هذا الاضطراب - كما رأينا - ليس الخامة التى صنعت منها القصيدة ، كما يوجد كذلك - بلا جدال - دافع للكتابة ، غير أن هذا الدافع ليس شكل القصيدة التى لم تكتب بعد ، وبعد أن تتم كتابة القصيدة ، فإنها لن تتضمن شيئاً يحثنا على القول «هذه مادة قد كان بالإمكان أن تظهر فى شكل مختلف» أو «أن هذا الشكل كان من المستطاع إدراكه فى مادة مختلفة» .

وعندما تكلم الناس عن المادة والشكل ، من حيث صلتهما بالفن ، وعندما ذكروا تلك التفرقة المختلطة الغريبة بين شكل ومضمون ، فإنهم في الواقع قد قاموا بأحد أمرين مختلطين سوياً . فهم إما أنهم قد شبهوا العمل الفنى بالشىء المصنوع ، وشبهوا عمل الفنان بالصانع ، أو استخدموا هذه المصطلحات بطريقة مجازية مبهمة وسيلة للإشارة إلى فوارق توجد بحق فى الفن ؛ ولكنها من نوع مختلف . ففى الفن يوجد اختلاف على الدوام بين ماعبر عنه وبين الشىء بعد التعبير ، أى أن هناك اختلافاً بين الدافع الأولى للكتابة والتصوير والتأليف الموسيقى ، وبين القصيدة والصورة والمقطوعة الموسيقية فى صورها النهائية . فهناك فارق بين العنصر الانفعالى فى تجربة الفنان ، وما يمكن أن يدعى بالعنصر الفكرى. وكل هذه الأمور جديرة بالبحث ، غير أنها كلها ليست مماثلة لحالة التمايز بين الشكل والمادة .

وفى النهاية ليس هناك فى الفن شىء مماثل لهيرارشية الصناعات وقيام كل صنعة بإملاء غاياتها على الصنعة التالية لها ، وتزويدها الأرقى منها بالوسائل أو الخامات أو الأجزاء . فعندما يكتب الشاعر أبياتاً من الشعر لكى يلحنها الموسيقى ، فلا تعد هذه الأبيات وسائل لغاية الموسيقى، لأنها مندمجة فى الأغنية التى تعتبر منتجاً مكتملاً للموسيقى . وكما رأينا أن من بين خصائص الوسائل ، أن تطرح جانباً بمجرد قيامها بمهمتها . كما أن هذه الأبيات ليست خامة . فالموسيقى لا يحولها إلى

موسيقى . إنه يلحنها ، ولو كان للحن خامة (ولا وجود لمثل هذه الخامة) لما تألفت هذه الخامة من أشعار . وما يحدث هو تعاون الشاعر مع الموسيقى لإنتاج عمل فنى يدين لكل منهما بالفضل . وهذا يصدق حتى إذا لم تتوفر للشاعر نية التعاون .

ولقد استخلص أرسطو من فكرة هيرارشية الصناعات فكرة وجود صنعة أسمى ، تتجه إليها كل الهيرارشيات بحيث تعمل أنواع الخير المختلفة التى تتمخض عن هذه الصنعات بطريقة أو أخرى فى التمهيد لدور هذه الصنعة الأسمى التى يستطاع تسمية حصيلتها بالخير الأسمى[1] . ولأول وهلة ربما اعتقدنا وجود صدى لهذه الفكرة فى نظرية فاجنر التى جعل فيها الأوبرا فنا أسمى ، باعتبارها تجمع فى صعيد واحد النواحى الجمالية فى الموسيقى والشعر والدراما ، وفنون الزمان وفنون المكان . غير أنه بغض النظر عن مسألة هل أصاب فاجنر فى اعتبار الأوبرا أسمى الفنون ، فإن هذا الرأى لا يرتكن فى الواقع إلى فكرة هيرارشية الفنون . فالكلمات والإيماءات والموسيقى والمناظر ليست وسائل لتحقيق الأوبرا ، كما أنها ليست خامتها ، بل هى أجزاء منها ، ومن هنا يستطاع استبعاد هيرارشية الوسائل والخامة ، ولا تبقى غير هيرارشية الأجزاء . ومع هذا فإن هيرارشية الأجزاء غير قائمة . فلقد ظن فاجنر أنه من فطاحل الفنانين لأنه لم يكتب موسيقاه فحسب ، بل كتب أشعاره أيضاً ، وصمم مشاهد

(١) البداية : ١٠٩٤ Nicomachean Ethics 1-610-a .

أوبراه ، وعمل مخرجاً لها . هذه الطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة المتبعة فى صنع السيارات ، والتى جاء طابعها الهيرارشى من قيام شركات مختلفة بصنع مختلف الأجزاء ، باعتبار كل منها يختص بعمل من نوع محدد .

٤ - التكنية

بمجرد تمعننا جديا فى فكرة الصنعة سيتضح تماماً أن الفن بمعناه الحق لا يمكن أن يكون نوعاً من الصنعة . ويبدو أن أغلب من يكتبون عن الفن حالياً يعتقدون أنه نوع من الصنعة . وهذا هو الخطأ الأساسى الذى ينبغى أن تحاربه أية نظرة استاطيقية حديثة . وحتى أولئك الذين لا يؤيدون هذا الخطأ صراحة ، فإنهم يناصرون مذاهب تتضمنه . واحد هذه المذاهب هو مذهب التكنية الفنية .

ويمكن بيان هذا المذهب كما يلى . الفنان يجب أن يحصل على نوع من التخصص فى المهارة يدعى بالتكنية . وهو يحصل على مهارته . كما يحصل الصانع عليها من جهة ، عن طريق خبرته الشخصية ، ومن جهة ثانية نتيجة لمشاركته فى تجارب الآخرين الذين يصبحون تبعاً لذلك أساتذته . والمهارة التكنية التى يحصل عليها هكذا لا تجعله فى ذاتها فناناً، لأن التكنى يصنع بينما الفنان يولد . فقد تنتج القدرات الفنية الكبرى أعمالاً فنية باهرة حتى إذا كان هناك نقص تكنى ، كما أن أعظم

تكنية مكتملة لن تجئ بأجمل نوع من الأعمـال الفنية فى حالة الافتقار إلى هذه القدرات . ومع هذا فإنه لن يتم إبداع أى عـمل فنى دون اعتماد على قدر من المهـارة التكنية وأشياء أخـرى مـاوية . فكلما حـسنت التكنية ، حسن العمـل الفنى . وتحتاج المواهب الفنية الكبـرى لكى تبرز فى أصح صورة وأبهـاها إلى تكنية ينبغى أن تتـميز فى نوعـها مثل تميـز القدرات الفنية فى نوعها .

كل هذا الكلام ، إذا أحسن فـهمه ، صحـيح . وكما تنتـقد الفكرة العاطفية القـائلة بأن الأعمال الفنية يستطيع أن ينتجـها أى إنسان حتى إذا بذل جهـداً هيناً في سبـيل تعلم أصولها ، مـادام هناك إخلاص وصـحة قصد، ومـا دامت هذه الأعمال قد أحدثت أثراً عظـيماً . وبالنظر إلى أن الكاتب فى مسائل الفن لا يخاطب غالباً الفنانين بل يخاطب هواة الفن ، لذلك يحـسن صنعاً إذا ألح - فـيما يعـرفه كل فنان ، وإن كـان أغلب الهواة لا يعرفـونه - فى تأكيد ما بذل من ذكـاء عظيم ، وجهد هادف ، وضبـط للنفس احتـاج إلى مشـقة ووعى فى سـبيل صنع الإنسـان الذى استطاع كـتابة سطر مماثل لما كتبـه بوب أو استطاع أن يختار مـثل ميكل انجلو أنسب شظية من الأحجـار لتماثيله بمجرد خبطة واحـدة فى الحجر . ومن الحقيقى ومن المهم كـذلك التنويه بالمهارة التى ظهرت فى هذه الأمثلة (ولندع كلمة مـهارة هنا هنيهـة بغير استـقصاء وبحث) فإنهـا وإن كانت شرطاً ضرورياً لإنجاز الفن الجيد ، إلا أنها لاتعد وحدها كافية لإنتاج هذا

الفن الجيد . وفى قصيدة بن جونسون ظهر قدر كبير من مثل هذه المهارة وربما قام ناقد بإظهار براعته ومهارته بتحليل ما تحتويه القصيدة - وهـ عمل لا يخلو من فائدة - من أنماط محكمة مبتكرة فى الأوزان والقافية وأنغام متوافقة ومتنافرة ، غير أن ما جعل بن جونسون شاعراً وشاعر عظيماً ، ليس مهارته فى إنشاء مثل هذه الأنماط ، بل رؤياه التخيلية لآلهـ الشعر أو شياطينها . وكان التعبير عنها جديراً باستخدام مهارته ، كما أد دراسة الأنماط التى أنشأها يستحق منا كل تقدير فى سبيل متعتنا . ولقد قامت مس اديث سيتويل - وتميزها شاعرة وناقدة ليس بحاجة إلى إشادة كما أن تحليلها لموسيقى الشعر يتصف بالمعيته مثل أشعارها - بتحليل الأنماط التى أنشأها مستر ت. س . إليوت باتباع هذه الطريقة كما أنه كتبت بحماسة عن المهارة التى تمثلها . إلا أنها عندما حالت بطريقة قاطعة المقارنة بين عظمته وضآلة شأن شعراء معينين قد يوصفون أحيان على سبيل السخرية بأنهم مساوون له ، كفت عن الثناء على تكنيته وكتبت : «لدينا هنا رجل قد تحدث مع ملائكة شرسين ، وملائك يتميزون بصفائهم ووداعتهم ، كما «أنه قد سار وسط الموتى فى أسفل سافلين[1]» هذه التجربة - كما أرادت أن تفهمنا - هى جوهر شعره فهى التى تساعد على «تضخيم تجربتنا ، بتطعيمها بتجربته» (وهى جملة مفضلة عندها ، وساعدت عند استخدامها على الدوام على تنوير قرائها

(١) ص ٢٥١ من الفصل الخامس فى كتاب مظاهر الشعر الحديث .

وهى التى تؤكد لنا أنه شاعر حق . ومهما بدا من ضرورة فى وجوب توفر مهارة فنية عند الشاعر ، فإنه لن يعد شاعراً إلا إذا لم تعتبر هذه المهارة مساوية لفنه ، بل مساوية لشىء يستخدم فى خدمة الفن .

هذا الكلام ليس نفس نظرية اليونانيين والرومانيين فى صنعة الشعر ، بل هو صيغة معدلة منقحة لها ، وبعد الاستقصاء سنرى أنها برغم ابتعادها عن نظرية صنعة الشعر القديمة لتجنب أخطائها ، لم تبتعد كثيراً عنها .

وعند القول بأن لدى الشاعر مهارة تكنية ، فمعنى هذا أن لديه شيئاً مماثلاً فى طبيعته لما يدعى بنفس الاسم فى حالة التكنى بمعناه الحق ، أو الصانع . إذ يتضمن هذا القول بأن الصلة بين هذه المهارة المزعومة فى حالة الشاعر وبين إنتاجه الشعر مماثلة للصلة بين مهارة النجار وإنتاج المنضدة . فإذا لم تعن ذلك تكون الكلمات قد استخدمت بطريقة غامضة بعض الشىء . إما بطريقة خفية فيها يتعمد مستخدمو الكلمة إخفاء المعنى بقصد عن قرائهم ، أو - وهذا أكثر احتمالاً - بطريقة قد تظل خفية حتى لهم . نحن سنفرض أن الناس الذين يستخدمون هذه اللغة ينظرون إليها نظرة جدية ، وأنهم تواقون لمعرفة ما تتضمنه .

ومهارة الصانع تعنى معرفته للوسيلة الضرورية لتحقيق غاية معلومة ، كما تعنى براعته فى الإلمام بهذه الوسيلة ، فالنجار الذى يصنع منضدة يظهر براعة عندما يعرف المواد والأدوات التى يحتاج إليها لصنع المنضدة ،

وعندما يكون قادراً على استخـدام هذه الأدوات والمواد بطريقة تساعده على دقة إنتاجها كما طلبت منه .

والنظرية التكنيـة فى الشعر تتـضمن القول أولاً - بأن لدى الشـاعر تجارب معينة فى حاجة إلى تعبير ثم إدراكه إمكان ظهور قصيدة يعبر فيها عن هذه التجارب . وبعـد ذلك يتطلب تحقيق القصيدة بوصـفها غاية لم تتم بعد ، ممارسـة بعض قدرات مـعينة أو صور من صـور المهارة . هذه المهـارات هى التى تمثل تـكنيـة الشـاعـر . وفى هذا الكلام جـانب من الحقيقـة. فبحق يبدأ عمل القصـيدة عندما تتوافر للشاعـر تجربة فى حاجة إلى التعبـير فى شكل قصيدة . غير أن اعـتبار هذه القصيدة غـير المكتوبة غاية ، وتكنيـة الشاعر وسيلة لتحـقيقهـا ، باطلاً . لأنه يعنى القول بأن الشاعر قـبل أن يشرع فى كتابة القصـيدة يعرف - كما أن باسـتطاعته أن يحدد - مواصفاتها بنفس الطريقة التى يتبعها النجار عند معرفته مواصفات المنضدة التى ينوى صنعها . هذا الكلام يصدق على الدوام على الصانع . ولهذا السبب فـإنه يصدق على الفنان فى الحالات التى يكون فيـها العمل الفنى عـمل صنعة كـذلك . إلا أنه ليس صحـيحـاً بالمرة عن الفنان فى الحالات التى لا يكون فيها العمل الفنى عـملاً من أعمال الصنعة ، مثلما يحدث فى حالة ارتجال الشاعر أشعاره ، أو عندما يلهو المثال بالصلصال، وهكذا دواليك . فـفى هذه الحالات (التى تعـد أمثلة فنيـة برغم احتـمال كونها أمثلة للفن فى مستوى متواضع نسبياً) ليس لدى الفنان أية فكرة عن

التجربة التى تتطلب تعبيراً ، إلا بعد انتهائه من التعبير عنها . إذ أن ما يود قوله لا يتمثل أمامه غاية تبتكر الوسائل لتحقيقها . فلا تتبين هذه الغاية إلا بعد أن تتشكل القصيدة فى ذهنه أو يتشكل الطين بين أصابعه.

وتظهر آثار لهذه الحالة حتى فى أكثر الأعمال الفنية تعقيداً واعتماداً على التأمل والتخطيط . وهذه مشكلة ينبغى أن نعود إليها فى فصل آخر (مشكلة التوفيق بين التلقائية اللاتأملية فى الفن فى أبسط صورها ، وبين الأعمال الفنية ذات المضمون الفكرى الضخم الذى تتضمنه أعمال فنية عظيمة مثل أجاممنون والكوميديا الإلهية) . وفيما يتعلق بالحاضر سنتناول مشكلة أيسر ، لأن ما نواجهه هو نظرية تدعى أنها نظرية للفن بوجه عام ولإثبات بطلانها لن يلزمنا إلا بيان وجود أمثلة فنية لا تنطبق عليها .

وعندما توصف بالتكنية ، القدرة التى ينشىء بوساطتها الفنان صيغاً من الكلمات أو الأنغام أو لمسات الفرشاة ، تكون هذه النظرية قد أساءت إلى هذه القدرة بأن جعلتها تتشابه مع المهارة التى يستخدمها الصانع فى تحقيق غاية سبق تصورها اعتماداً على إنشاء وسائل مناسبة . والصيغ شىء حقيقى لا ريب فيه . والقدرة التى يعتمد عليها الفنان فى إنشاء هذه الصيغ أمر جدير بغير جدال بعنايتنا . إلا أننا إذا صممنا على النظر إلى هذه القدرة ، وكأنها ثمرة واعية لوسيلة ترمى إلى تحقيق مقصد واع - أو كأنها تكنية لن نكون قد قمنا بغير الإساءة إلى الدراسة مقدماً .

٥ - الفن منبها سيكلوجيا

ربما كان التصور الحديث للتكنية الفنيـة ، كما تبين فى كتابات النقاد - أو كما هو متـضمن فيها - غير ناجح . إلا أنه مـحاولة جادة للتغلب على نقط ضعف نظرية صنعة الشعر القديمة لاعترافه بأن العمل الفنى بمعنى الكلمة ليس شيـئاً مصنوعاً ، إذ يتضمن إبداعه عـناصر لا يمكن إدراجها تحت معنى الصنعة . وإن كان هذا التصور الحديث قد أقر مع هذا بوجود جانب من الحـقيـقة فى هذه النظرية ، إذ من بين الـعناصر المتضـمنة فى إبداع العمل الفـنى ، يوجد عنصر يمكن أن يوصف بذلـك ، وهو تكنية الفنان . ولقد رأينا أن مثل هذا الكلام لن يجدى . على أننا لن ننسى أن أولئك الذين قدموا هذا الرأى قد كانوا من أصحاب التجارب الفنية .

ولن يسـتطاع قول مـثل هذا الرأى عن محـاولة أخرى لرد اعـتبـار النظرية التكنية فى الفن ، وأعنى المحاولة التى تقوم بهـا مدرسة كبيرة من السيكلوجيين المحدثين ، ومن النقاد الذين يتبعونهم فى أرائهم . ففى هذه المحاولة ، يتصـور العمل الفنى برمته شيـئاً مصنوعاً مصـمماً (وذلك إذا توفر قدر كبير من المهارة يبرر استخدام الكلمة) وسيلة لتحقيق غاية وراءه. وهذه الغـاية هى إحداث أثر نفـسى ما لـدى المتذوقين . ولكى يسـتطيع الفنان التأثيـر فى جمهوره بطريقـة معينة فـإنه يخاطبهم بطريقة مـعينة ، وذلك بأن يقدم لـهم عملاً فنيـاً معـيناً . ويتحقق أثـر واحد على الأقل اعتـماداً على تمكنه فى الفن ، إذ يتأثر هذا الجـمهور بالعمل الفنى مـثلما

أراد. وربما تحقق شرط آخر . فقد يكون الأثر العـقلى الذى استثاره فيهم - من ناحية أو أخرى - أثراً عقلياً فيـما يخصب حياتهم ، ومن ثم فإنه لن يؤدى إلى إثارة إعجابهم فحسب ، بل وإلى إقرارهم بفضله كذلك .

وأول ما يلاحظ على نـظرية الفن هذه القائمة علـى فكرة (المنبه ورد الفعل) هو أنها ليـست شيئاً مـستحدثاً . إنها نظرية الكتـاب العاشر فى جمهورية أفلاطون ، وكتاب الشعر (البـويتيقا) لأرسطو وكتاب فن الشعر Ars Poetica لهوراس . فلقد اتبع السيكلوجيـون الذين استفادوا منها - عرفوا أم لم يعرفوا - مذهب صنعة الشـعر دون أى تشكك فيه بعد النقد الهدام الذى لاقاه على يد الاستاطيقيين فى القرون القليلة الماضية .

ولا يرجع هذا إلى اعتمـاد نظرتهم على دراسة أفلاطون وأرسطو مع إغـفالهم للمـؤلفين الأكـثر حـداثة . بل يرجع إلى أنهـم مثل العلمـاء المتمكنين الذين يعتمدون على الاسـتقراء - قد عنوا بالوقائع ، وإن كانت عنايتهم قد انصبت على الوقائع الخـاطئة (وهذه كارثة لن تـستطيع الوسائل الاستقرائية ، حمايتهم منها) . فنظريتهم فى الفن قد اعتمدت على دراسته كما هو مفهوم بمعناه الباطل .

وهناك حالات مـتعـددة يدعى البعض فـيهـا صفة الفنـان ، ويشرع متعمداً فى إحداث إثارات نفسية معينة لدى جمهوره . فالمهرج الذى يلقى بنفسه على الأرض لإثارة الضحك يملك عـدداً من الوسائل المجربة بنجاح التى تسـاعـده على تحـقـيق هـذه الإثارة . والأمـر بالمثل فى حـالة أدب

(الفراش) أو أدب الإثارة ، وفى حالة الخطباء السياسين والوعاظ الدينيين أصحاب الغايات المحددة التى يتبعون وسائل محددة لتحقيقها ، وهكذا . وربما أمكننا إجراء تصنيف تقريبى لهذه الغايات[1] . فأولاً - قد تكون غاية الفنان هى إثارة نوع معين من الانفعالات . والانفعالات قد تكون غالباً من أى نوع . ومن الفوارق الأكثر أهمية ، التفرقة بين إثارة الانفعالات لذاتها ، باعتبارها من التجارب المستحبة ، أو إثارتها باعتبارها ذات قيمة فى الحياة العملية . ويتبع المهرجون وكتاب الإثارة أول هذين القسمين ، كما يتبع الخطباء السياسيون والدينيون الفريق الآخر . ثانياً - قد تكون الغاية هى استحثاث أفعال فكرية معينة . وهذه قد تكون كذلك من أنواع مختلفة للغاية . إلا أن هذه الاستثارة قد تحدث بفعل أحد دافعين . فإما أن يكون السبب هو اعتبار الموضوعات التى تدور حولها جديرة بالفهم ، أو اعتبار الأفعال ذاتها جديرة بالاتباع ، حتى وإن لم تؤد إلى شىء له أهمية فى سبيل المعرفة . ثالثاً - قد تكون الغاية هى استحثاث نوع معين من الفعل . وفى هذه الحالة كذلك يوجد دافعان : فأما لأن الفعل يتصور شيئاً نافعاً ، أو لأنه يتصور شيئاً صواباً .

(١) السبب الذى دعانى إلى تسميتها تصنيفات تقريبية هو أنك فى الواقع لن تستطيع (استثارة الأفعال الفكرية) أو (استحثاث أنواع معينة من الفعل فى الإنسان) . وكل قائل بأنك قادر لم يفكر فى الشروط التى ينبغى توفرها لإحداث هذه الاستثارة . ومن أهم هذه الشرط أن تكون تلقائية بصفة مطلقة . وعلى هذا فإنها لن تكون استجابات لمنبهات .

لدينا إذن ستة أنواع تسمى فناً بنوع الخطأ . ولقد اعتبرت كذلك لأنها أنواع من الصنعة فيها يستطيع مزاول هذه الأنواع - باستخدام مهارته - إحداث رد فعل سيكلوجى مرغوب فى جمهوره . من ثم تتبع هذه الأنواع التصور المهجور - إن لم يكن قد توارى بعد واختفى - لصنعة الشعر وصنعة التصوير وما أشبه ، هى تصورات باطلة ، لأن التفرقة بين الوسيلة والغاية التى ترتكن إليها كلها لا تتبع الفن بمعناه الحق .

فلنسم إذن هذه الأنواع الستة بأسمائها الصحيحة . فإذا أثير أى انفعال لذاته باعتباره تجربة ممتعة ، فإن صنعة إثارته تسمى ترفيها ، وإذا كان القصد من هذه الأثارة هو قيمته العملية ، سمى هذا النوع بالسحر (وسوف يشرح معنى هذه الكلمة فى الفصل الرابع) . فإذا أثيرت ملكات الفكر لمجرد استحثاثها على العمل ، سمى الفعل الذى يرمى إلى إثارتها باللغز . أما إذا قصد به معرفة شىء أو آخر فإنه يدعى تعليماً . وإذا استثير أى فعل عملى بقصد النفع كان الفعل الذى أدى إلى الإثارة إعلاناً أو (بروباجندا) باستخدام المعنى الحديث السائد وليس المعنى القديم . فإذا ذكيت هذه الإثارة باعتبارها حقاً أسميناها ترغيباً أو نصحاً .

هذه الأنواع الستة - كل منها على حدة أو بعد الجمع بينها - تشتمل على المهام التى يقوم بها كل ما اغتصب اسم الفن فى العالم الحديث بنوع الخطأ . وليس بينها وبين الفن الحق أية صلة . ولا يرجع هذا (مثلما قال أوسكار وايلد ببراعته الفذة التى تعتمد على الإخفاق فى بلوغ الحقائق ثم

المباهاة بادعاء إصابتهـا بعد ذلك) إلى أن «الفن كله بغير نفع» لأن الأمر ليس كذلك . فالعمل الفنى قد يكون مسلياً ويؤدى إلى التعلم ، وبحتوى على ألغاز ، ويساعد على الترغيب وما إلى ذلك ، ولا يحول هذا دون اتصافه بأنه فن . وما من شك فى أنه إذا اتصف بمثل هذه الخصائص سيكون مفيداً بحق . وقد يرجع السبب فى هذا - ولعل أوسكار وايلد قد أراد قول ذلك - إلى أن ما يجعله فناً شىء ، وما يجعله مفيداً شىء آخر. فتقرير نوع رد الفعل السيكلوجى الذى يحدثه ما يدعى بالعمل الفنى (على سبيل المثال إذا تساءلت كيف تؤثر فيك قصيدة معينة) غير مرتبط بالمرة بتقرير هل هو عمل فنى أولا . كما أنه غير مرتبط كذلك بمسألة نوع رد الفعل السيكلوجى الذى قصد إحداثه .

من هذا يتضح أن تصنيف ردود الفعل التى تحدثها قصائد الشعر أو اللوحات أو الموسيقى وغيرها ، ليس تصنيفاً خاصاً بأنواع الفن ، بل هو خاص بأنواع الفن الزائف . على أن كلمة «الفن الزائف» تعنى شيئاً ليس بفن ، وإن كان يوصف خطأ بأنه فن . ولن يحدث خطأ فى وصف شىء ليس بفن بأنه فن إلا إذا وجد أساس ما للخطأ ، كأن يكون الشىء الذى فهم على سبيل الخطأ بأنه فن قريب من الفن إلى درجة تسهل حدوث الخطأ . فكيف ينبغى أن تكون مثل هذه القرابة ؟ . لقد سبق أن رأينا فى الفصل السابق أنه قد يحدث جمع بين الفن والدين مثلاً ، ويكون هذا الجمع من نوع يؤدى إلى تبعية الباعث الفنى - برغم وجوده بحق -

للباعث الديني . وإذا أسميت حصيلة مثل هذا الجمع ببساطة فناً ولا شيء غير ذلك ، لدعا هذا إلى الإجابة الآتية : إنه ليس بفن ، إنه دين . فقوام الدعوى في هذه الحالة هو أن ماهو دين فحسب قد اعتبر فناً بنوع الخطأ إلا أن مثل هذا الخطأ لا يحدث إطلاقاً في الواقع . وما يحدث هو وصف مزاج من الفن والدين على سبيل المجاز بالفن ، ثم تنسب الخصائص التي يتصف بها باعتباره ديناً وليس باعتباره فناً إليه بنوع الخطأ، بافتراض أنها من خصائصه فناً .

ومن هنا يمكن القول بأن هذه الأنواع المختلفة من الفن الزائف هي في الواقع أنواع مختلفة من الاستخدامات التي قد يستخدم فيها الفن . أريد تحقق أي مقصد من هذه المقاصد لوجب وجود الفن أولاً ، ثم بعد ذلك خضوعه لأية غاية نفعية ، فبغير توفر قدرة للإنسان على الكتابة لن يقدر على الكتابة للدعاية . وبغير وجود قدرة على الرسم ، لن يستطيع أن يكون رسام صور هزلية أو صور إعلانات . هذه الأفعال قد مرت في كل حالة من الحالات عند تقدمها في عملية من مرحلتين: فأولاً هناك كتابة - أو رسم أو أي شيء آخر - قد تمت ممارستها باعتبارها فناً لذاتها ، وتبعاً لغايتها ، كما أنها قد نمت وفقاً لطبيعتها الحقة ، بغير مبالاة بهذه النواحي الأخرى . ثم توقف هذا الفن المستقل المكتفي بذاته ، بعد أن هيئت الأرض لظهوره أو أصبح to the Plough - كما يمكن القول - ثم أرغم على ترك طبيعته الحقة ، وخضع لغاية أخرى غير غايته . وهنا

تكمن المأساة الغريبة لموقف الفنان فى العالم الحديث ، فهو قد ورث تراثاً تعلم منه ما ينبغى أن يكون عليه الفن ، أو على الأقل ما ينبغى الا يكون عليه . ولقـد سمع نداءه وكرس نفســه لخدمته . ثم بعـد ذلك ، وعندما يجئ وقت مطالبتـه المجتمع بتقـديم العون له ، لكى يكرس نفســه لغاية ليــست مع كل هذا غايتــه الذاتيــة بل هى غاية من بين غــايات الحضــارة الحديثة ، فإنه يكتــشف أن حياته مرهونة بنبذ اعتقاداته وباســتخدامه الفن الذى اكتسبه ، فى صورة تتعارض مع طبيعته الحقة كأن يعمل فى الصحافة أو مصــمم إعــلانات . . . إلى غيــر ذلك . وهذا انحطاط قد يفــوق فى فظاعته الدعارة أو الاتجار فى الجسد .

وحتى فى مــثل هذه الحالة المنافــية للطبــيعة ، فــإن الفنون لن تكون إطلاقاً مجرد وسائل لغايات تفرض عليــها . فالوسائل - بمعناها الصحيح - تبتكر من أجل الغايات المراد تحقيــقها . ولكن فى هذه الحالة ينبغى أن يوجد الأدب أو الرسم وغير ذلك أولاً ، قبل القيام بتوجيهه إلى المقاصد المطلوبة . ومن ثم فمن الأخطاء الأســاسية القاضيــة أن يتصور الفن ذاته وسيلة لأية غاية من هذه الغايات حتى إذا اضطر للــخضوع لخدمته . وهو خطأ كثيراً ما حبذته النزعات الحــديثة فى علم النفس ، كما يقوم بتعليمه فى الوقت الحالى - بطريقة ذات تأثيــر - أناس ذوو سلطة أكاديمية . ومع كل هذا فإن هذا الاتجاه لا يــزيد عن كونه صورة جديدة للمغــالطة القديمة القــائلة بأن الفنون أنــواع من الصنعــة ، وذلك بعــد أن تخــفت فى زى مستعار هو العلم الحديث .

فإذا كـان هذا الاتجاه قد خـدع حتى أنصـاره ، فإن هذا لا يرجع إلا لأنه قد تردى من مأزق لآخر . وتـسمح نظرية هؤلاء برأيين بديلين : فإما اعتبار ماهية الفن هى إثارة ردود فعل معـينة فى جمهرة متذوقيهم . أو أن هذه الإثارة نتيجة منبعثـة من ماهيته فى ظروف معينة . ولننظر إلى الرأى الأول . فإذا كان الفن قد اتصف بذلك لمجـرد إثارته ردود فعل معينة فإن الفنان وفقاً لهذا المعنى مـجرد مورد عقاقير أو مخـدرات ضارة أو نافعة . ولن يكون ما أسـميناه أعمالاً فنيـة شيئاً أكـثر من جانب من محـتويات الفارماكوبيا[1] . فإذا تساءلنا عن الأساس الذى ترتكن إليه التفرقة بين هذا الجانب من الفارماكوبيا والجوانب الأخرى ، لما صادفنا أية إجابة .

وهذه ليـست بنظرية للفن . وهى ليـست اسـتاطـيقـا بل هى شىء متعارض مع الاستـاطيقا . ولو أنها عرضت باعتبارها بيـاناً صحيحاً عن تجارب أصحابها لوجب علينا أن نتقبلها وفقاً لهذا الأساس على شريطة أن ندرك افتقار أصحاب هذه التجارب إلى أية تجـربة استاطيقية ، أو افتقارهم على الأقل إلى أية تجربة قـوية بالدرجة الكافية التى تسـاعد على ترك أثر عميق فى نفسهم يمكنهم من اكتشـافها عندما يتأملون باطنهم للتعرف على

(١) انظر كـتاب (جيـمس) D. G. James مـذهب الشك والشعـر Scepticism & Poetry ١٩٣٧ .

ملامح هذه التجربة الأساسية[1] . ومن المستطاع بالطبع أن تشاهد الصور وأن تسمع الموسيقى وأن تقرأ شعراً دون أن تحصل على أية تجربة استاطيقية من هذه الأشياء . وقد يستشهد عند عرض هذه النظرية السيكلوجية فى الفن بالإطناب فى الكلام عن أعمال فنية معينة . غير أنه لو كان مثل هذا الكلام مرتبطاً حقاً بالنظرية لما كان من الواجب وصفه بأنه نقد فنى أو نظرية استاطيقية . تماماً كما لا توصف بهذه الصفة الانتقادات التى تظهر فى مجلة The Tailor & Cutter فى نقد الطرق التى اتبعها رسامو الشخصيات الأكاديميون فى رسم السترات ، والسراول. ولو حاولت هذه النظرية أن تنمى نفسها باعتبارها طريقة فى النقد الفنى ، فإن اعتمادها سيكون مقصوراً (إلا إذا تناست أسسها) على معايير غير استاطيقية ، كما يحدث عندما تحاول تقدير المزايا الموضوعية لأية قصيدة معلومة ، فتذكر قائمة بردود الفعل التى تحدث لدى أشخاص أخفى عنهم اسم الشاعر ، بغض النظر عن براعة هؤلاء الأشخاص أو خبرتهم بالمهمة الشاقة الخاصة بنقد الشعر ، أو قد تلجأ إلى ذكر عدد الانفعالات مفصلة التى تأثر بها مستمع واحد ، وأمكن لعالم النفس أن يحصرها بعد أن رآها تتميز بقيمتها .

---

(١) يعد دكتور ريتشاردس I. A. Richards فى الوقت الحالى أبرز دعاة النظرة التى أهاجمها . ولن أستطيع القول بعدم توفر تجربة استاطيقية لديه . غير أنه لا يناقشها فى كتاباته ، بل يكشف عنها بين والفينة والأخرى ، فتبدو وكأنها أشياء عرضية قد تسربت وسط كتاباته .

وتتمخض هذه المعضلة عن عدم المساس بالفن فى هذا التحليل . والحل الآخر الممكن اللجوء إليه هو ألا ينظر إلى الإشارة التى تحدثها ردود فعل معينة على أنها ماهية الفن ، بل ينظر إليها باعتبارها نتيجة منبعثة فى ظروف معينة من طبيعة هذه الماهية . فى هذه الحالة يبقى الفن بعد التحليل وما يترتب على ذلك هو الابتعاد عن مهمته وتناول أشياء بعيدة الصلة عنه ، مثلما يكون تقرير أى صيدلى عن تأثير أى عقار لم يحلل بعد ، بعيد الصلة عن مسألة تكوينه الكيميائى . نحن إذا سلمنا بأن الأعمال الفنية فى ظروف معينة تثير ردود فعل فى متذوقيها - وهى حقيقة - وإذا سلمنا بأنها تحدث ذلك لا بسبب عوامل أخرى غير طبيعتها باعتبارها أعمالاً فنية ، بل بسبب هذه الطبيعة ذاتها ، وهو خطأ . فمع كل هذا لن يترتب إلقاء أى ضوء على هذه الطبيعة من جراء دراسة ردود الفعل هذه .

والواقع أن الدراسات النفسية لم تصنع شيئاً لتفسير طبيعة الفن ، برغم كل ما أدته لتفسير طبيعة جوانب أخرى فى التجربة الإنسانية ، قد ترتبط بالفن أو يخلط بينها وبينه من آن لآخر . وما أسهم به علم النفس للاستاطيقا الزائفة كثير ، أما ما أسهم به للاستاطيقا الحقة فهو لاشىء .

٦ - الفن الرفيع والجمال

يترتب على نبذ النظرية التكنية فى الفن نبذ مصطلح معين وصف فيه الفن الحق «بالفـن الرفـيع» . هذا المصطلح يعنى الـقـول بأن الفن جنس ينقسم إلى نوعين : «الفنون النافعة» و «الفنون الرفيعة» . والفنون النافعة هى الصنائع مثل التعدين والنسيج والخزف وماشابه ذلك . وبعبارة أخرى «الفنون (الصنائع) المختصة بصنع ماهو نافع» . وهذا الكلام يتضمن القول بأن جنس الفن قد أدرك بوصـفه صنعة وأن عبـارة «الفن الرفيع» تعنى : «الصنائع التى تختص بـصنع الأشياء الرفيـعة أو الجمـيلة» معنى هذا أنه قصد باستخدام المصطلح المشـار إليه إلزام أى إنسان باتباع النظرية التكنية فى الفن .

ومن حسن الحظ أن المصطلح «فن رفيع» - مع استثناء بعض كتابات قليلة عنيفة - لم يعد شائعاً . غير أنه من غير الواضح هل يرجع هذا إلى إجماع على رفض الأفـكار التى يعبر عنها ، أو أن اختـصار المصطلح إلى كلمة «فن» قـد وجد ملائمًا . وعلى أية حـال يبدو أن بعض هذه الأفكار لم تختف بعد ، ولهذا قد يكون من المستصوب تأملها هنا .

١ - إن العـبـارة تتـضمن القـول بأن الفـن والصناعـة - مع استـخـدام المصطلحـات الجديدة الشائـعة المساوية للمـصطلحات القـديمة «فنون رفيـعة» ، و «فنون نافـعة» - همـا نوعان فى جنس واحـد باعتـبار

النوعين ينتجان أساساً أشياء مصنوعة مع اختلافهما فى الخصائص التى يعنى اتصاف هذه الأشياء بها . وهذا خطأ ينبغى أن يمحى من أذهاننا بكل عناية مستطاعة . وعند القيام بذلك من الواجب أن نتحرر من الفكرة القائلة بأن مهمة الفنان هى إنتاج نوع خاص من الأشياء المصنوعة المسماة بالأعمال الفنية "Works of art" أو "Objets d'arts" والتى هى عبارة عن أجسام يمكن إدراكها حسياً (مثل الخيش الملون ، والأحجار المنحوتة ، وغير ذلك) . فهذه الفكرة لا تعنى غير النظرية التكنية ذاتها بحذافيرها . وسوف نبحث فيما بعد بشىء من التفصيل فيما ينتجه الفنان بصفة جوهرية وفقاً لطبيعته وسنرى أنه يقوم بشيئين . (أولاً) يقوم بشىء «باطنى» أو «عقلى» ، أو بشىء - كما نقول - موجود فى رأسه ، وفيها وحدها. هذا الشىء ينتمى إلى نوع الأشياء التى اعتدنا وصفها بأنها تجربة . (ثانياً) يقوم بعمل جسم أو شىء يمكن إدراكه حسياً (صورة أو تمثال . . . الخ) ، وتحديد صلة هذا الشىء بالشىء العقلى على وجه الدقة فى حاجة إلى زيادة تحديد . ومن بين هذين الشيئين ، من الواضح أن الشىء الأول ليس بالشىء الذى يمكن تسميته بالعمل الفنى ، إن قصد به شىء تم عمله مثلما يعمل النساج قماشاً . غير أنه بالنظر إلى أن الفنان من ناحية ينتج هذا الشىء فى البداية ، لهذا السبب فإننى سأبين أن من واجبنا أن نسميه «بالعمل الفنى الحق» . والشىء الثانى - هو الجسم الذى يمكن إدراكه حسياً ، وسأبين أنه

مجرد شيء طارئ بالنسبة للشيء الأول . إذ أن عمله ليس هو الذى دعا إلا اعتبار الإنسان فناناً ، لأنه مجرد عمل ثانوى عرضى بالنسبة للفعل الأول. ومن ثم فإذا اعتبر هذا الشيء عملاً فنياً فإن هذا لا يرجع إلى أن من حقه أن يكون كذلك ، بل بسبب الصلة التى تربطه «بالشيء العقلى» أو التجربة التى تحدثت عنها الآن . فليس هناك شيء ما يصح وصفه بأنه عمل فنى Objet d'art فى ذاته ، إذا وصفنا أى جسم أو مدرك حسى بهذا الاسم أو بما يرادفعه فإننا نفعل ذلك بسبب الصلة التى تربطه ، بالتجربة الاستاطيقية التى تعد «العمل الفنى الحق» .

٢ - وتتضمن عبارة «فن رفيع» بعد ذلك القول بأن العمل الفنى من ناحية كونه جسماً أو مدركاً حسياً ، له خاصية تميزه عن منتجات الفن النافع ، هذه الخاصية هى الجمال . وكلمة جمال من التصورات التى تعرضت لشدة المسخ بفعل قرون عديدة من التأمل فى نظرية الاستاطيقا ، وعلينا إصلاح هذا الخطأ . والكلمة لا تنتمى إلى اللغة الإنجليزية ذاتها ، بل هى تنتمى إلى كلمات دارجة شاعت فى الحضارة الأوروبية (Le beau, bellum; il bello) وآخر هذه الكلمات قد استخدمت مرادفة للكلمة اليونانية τόkaλόv . وإذا رجعنا إلى اللغة اليونانية سنرى أنه لا وجود إطلاقاً لأية صلة بين الجمال والفن. ولقد قال أفلاطون الكثير عن الجمال . وفى هذه الأقوال لم

يفعل أكثر من تنسيق ما نراه متضمناً فى استخدام اليونانيين عادة للكلمة . فعنده جمال الشىء هو ما يرغمنا على الإعجاب به وارتغابه، أى ان τόkaλόν هو الموضوع الحق للـ εpws (الحب). وهكذا فإن نظرية الجمال عند أفلاطون لا ترتبط بنظرية الشعر أو أى فن آخر ، بل هى مرتبطة أولاً بنظرية الحب الجنسى ، وثانياً بنظرية الأخلاق (فهى تمثل غاية عملنا عندما يبلغ العمل ذروة قوته) . ويقول أرسطو بالمثل عن الفعل النبيل بأنه «عمل من أجل الجمال» τόνkaλovεka وثالثاً هى مرتبطة بنظرية المعرفة ، وتدل على ما يجذبنا إلى طريق الفلسفة والبحث عن الحقيقة . فتسمية الشىء بالجميل فى اليونانية ، سواء فى اللغة اليونانية العادية أو اللغة الفلسفية يعنى وصفه بأنه مثير للإعجاب أو ممتاز أو مرغوب . وقد توصف القصيدة أو اللوحة - بلا جدال - بهذه الصفة غير أن تمتعها بهذا الحق مماثل لتمتع الحذاء أو أى شىء بسيط مصنوع به . فمثلاً قد دأب هوميروس ، اتباعًا لهذه القاعدة على وصف (صندل) هوميروس ، بالجمال . لا لأنه تصوره شيئاً بديع التصميم أو الزخرفة ، بل لأنه رآه صندلاً لطيفاً يساعده على الطيران ، كما يساعده على السير .

وفى العصور الحديثة ، ظهرت محاولة حاسمة من ناحية الباحثين ، الاستاطيقيين للاقتصار على استخدام الكلمة فى تحديد الخاصية الموجودة فى

الأشياء التى تدفعنا عند تأملها ، إلى الاستمتاع بالتجربة الاستاطيقية التى نتعرف إليها فيها . غير أنه لا وجود لمثل هذه الخاصية . والكلمة - وهى كلمة جديرة بكل تقدير فى الاستخدام العادى - لا تعنى ما يود الباحثون الاستاطيقيون أن تعنيه ، بل هى تعنى شيئاً مختلفاً تماماً كثير الشبه بما تعنيه τόkaλόν فى اليونانية . وسوف أعكس وضع هذه النقاط عند تناولها .

(أ) الكلمتان جمال ، وجميل ، كما تستخدمان بالفعل لا تتضمنان أى مفهوم استاطيقى . فنحن نقول لوحة جميلة أو تمثال جميل . غير أن هذا لا يعنى غير لوحة مثيرة للإعجاب أو لوحة ممتازة ، وما من شك فى أن عبارة «تمثال جميل» فى جملتها تدل على مفهوم الامتياز الاستاطيقى ، إلا أن ما يدل على الجانب الاستاطيقى فى هذا المفهوم ليس كلمة «حميل» ، بل هو كلمة «تمثال» . فكلمة جميل المستخدمة فى هذه الحالة لا تختلف عن استخدامها فى عبارات أخرى مثل «برهان جميل» فى الرياضة أو «خبطة جميلة» فى البلياردو . هذه العبارات لا تعبر عن نظرة استاطيقية عند الشخص الذى يستخدمها منسوبة إلى الخبطة أو البرهان . إنها تعبر عن اتجاه إعجاب بشىء قد أحسن أداؤه بغض النظر عن اتصاف هذا الفعل بأنه استاطيقى أو فكرى أو جسمانى .

ونحن نصف الأشياء بأنها جميلة - ومثل هذا الوصف ليس أقل

شيوعاً ولا أقل دقة - عندما يعتمد امتيازها على افتتان حواسنا بها فحسب كوصفنا شريحة من لحم الضأن بأنها جميلة أو قولنا إن النبيذ جميل . أو عندما يرجع امتيازها إلى كونها وسيلة أحسن إعدادها وأحسن صنعها لتحقيق غاية كساعة جميلة أو تلسكوب جميل . ونحن عندما نصف الأشياء الطبيعية بأنها جميلة فقد يرجع ذلك إلى إشارتها إلى التجارب الاستاطيقية التى نستمتع بها أحياناً وتكون مرتبطة بها . إذ أننا نستمتع بمثل هذه التجارب فى حالة ارتباطها بأشياء طبيعية كما نستمتع بها كذلك مرتبطة بأعمال فنية Objet d'art . وأعتقد أن استمتاعنا بهما فى الحالين متشابه . غير أنه لا يلزم ارجاع استمتاعنا بهذه الأشياء إلى تجربة استاطيقية . فقد ترجع بالمثل إلى إشباع أية رغبة أو إثارة أى انفعال . فالمرأة الجميلة تعنى عادة المرأة التى نراها مشتهاة من الناحية الجنسية . واليوم الجميل هو اليوم الذى نصادف فيه نوع الجو الذى نحتاجه لقضاء أية حاجة أو أخرى . أو قد ترجع إلى سبب آخر مثل قولنا بالغروب الجميل أو الأمسية الجميلة باعتبارها تجعلنا نمتلئ بانفعالات معينة . ولقد رأينا أن ردود الفعل الإنفعالية هذه غير ذات صلة بالميزة الاستاطيقية . وأثار **كانط** هذه المسألة بفطنة عندما تساءل إلى أى حد تعد نظرتنا إلى أغنية الطائر نظرة استاطيقية ، وإلى أى حد تعد شعوراً بالتعاطف إزاء كائن رقيق . ولا جدال أننا كثيراً ما نسمى زملاءنا الكائنات الأخرى جميلة عندما نقصد القول بأننا نحبها ، وأن هذا لا يرجع إلى مجرد

أسباب جنسية . ومن الأشياء التى تلمس شغاف قلوبنا منظر عينى الفأر اللامعتين ، أو منظر الزهرة بحيويتها ورقتها . إلا أننا نتأثر بمثل هذه الأشياء بفعل الحب الذى تكنه حياة لحياة ، ولا يرجع هذا إلى أى حكم خاص بتميز استاطيقى ، فليس هناك أية صلة بين التجربة الاستاطيقية وجانب كبير من وصفنا الأشياء الطبيعية بأنها جميلة . إنها متصلة بنوع التجربة الآخر الذى أسماه أفلاطون ερwu .

وقد يقول عن كل هذا الاستاطيقيون المحدثون الذين يريدون الربط بين فكرة الجمال وفكرة الفن ، أما أن الكلمة تستخدم استخداماً «صحيحاً» عندما يكون هذا الاستخدم دالاً على الارتباط بالتجربة الاستاطيقية ، وأن استخدامها «لا يكون صحيحاً» فى الحالات الأخرى ، أو يقولون بأن الكلمة تحتمل أكثر من معنى . فلها استخدام استاطيقى وآخر غير استاطيقى معاً . والموقفان معاً غير مقبولين . فالموقف الأول يمثل تلك المحاولات الكثيرة الشيوع التى يقوم به الفلاسفة لتبرير إساءتهم استخدام كلمة ما بمطالبة الآخرين بإساءة استخدامها بنفس الطريقة . فهم يقولون: علينا ألا نسمى شريحة اللحم المشوية جميلة . ولم لا ؟ لأنهم يرغبون أن نقرهم على جعل الكلمة مقتصرة على الدلالة على مقاصدهم . حسناً إن هذا لن يؤثر فى أحد آخر غيرهم ، لأن ما يرمون إلى تحقيقه من وراء ذلك - كما سنرى فى الفقرة التالية - هو تركهم يتكلمون هراء . أما الموقف الثانى فغير صحيح بكل بساطة . . . إذ أن الكلمة لا تحتمل أكثر

من معنى . فإن كلمة «جمال» حيثما استخدمت ، ومهما استخدمت ، فإنها تدل على ما تحتويه الأشياء من خصائص تدعونا إلى حبها والإعجاب بها أو اشتهائها .

(ب) وعندما يرغب هؤلاء الاستاطيقيون فى استخدام الكلمة للدلالة على خاصية فى الأشياء ترد إليها مشاركتنا لهم فى الاستمتاع بالتجربة الاستاطيقية فإنهم يطالبوننا باستخدام الكلمة للدلالة على شىء غير موجود . فلا وجود لمثل هذه الخاصية . إن التجربة الاستاطيقية فعل قائم بذاته . فهى تنبعث من باطننا وليست رد فعل محدد لمنبه ينشأ من أنواع محددة من الأشياء الخارجية . ويعى ذلك بعض من يريدون استخدام كلمة جمال بهذا المعنى وعياً تاماً . وليس من شك فى أنهم يروجون لفكرتهم التى يطلقون عليها اسم «ذاتية الجمال» بغير إدراك لأن قبول هذه الفكرة يعنى زوال المبرر الذى ارتكنوا إليه فى اغتصاب كلمة الجمال وإبعادها عن معناه الصحيح . فالقول بأن الجمال ذاتى يعنى أن التجارب الاستاطيقية التى نستمتع بها عند ارتباطها بأشياء معينة . ليست منبعثة من أى خصائص تتصف بها هذه الأشياء لأنها لو اتصفت بها لوجب تسميتها بالجمال ، إنما هى منبعثة من فعلنا الاستاطيقى .

وموجز القول أن نظرية الاستاطيقا هى نظرية خاصة بالفن وليس بالجمال . ونظرية الجمال عندما استعاضت عن الربط بين الجمال والحب

(كمـا هو الحال عند أفـلاطون ، وكان أمـراً صحـيحـاً) الربط بينه وبين النظرية الاستـاطيقية ، لم تفـعل أكثر من محـاولة إنشاء استاطيـقا على أسس «واقعية» . وبعـبارة أخرى لم تفعل أكثر من محاولة تفـسير الفعل الاستاطيـقى بالرجوع إلى خاصية مفـترضة فى الأشياء التى نصـادفها فى هذه التجربة . هذه الخاصـية المفترضة التى اخترعت لتفسـير الفعل ليست فى الواقع شيئاً آخر غير الفعل ذاته ، بعد وضعها بطريقة باطلة فى العالم الخارجى بدلاً من وضعها فى صاحب التجربة .

الفصل الثالث
الفن وتمثيل الأشياء

١ - التمثيل والمحاكاه

إذا لم يعتبـر الفن الحق نوعاً من الصنعة ، فإنه لن يـكون تمثيلياً ، لأن التمثيل مسألة مهارة وصنعة من نوع خاص . وإذا كان الفصل السابق قد أثبت إفلاس النظرية التكنية فى الفن ، فمن الناحـية المنطقية الدقيقة ، لا ضرورة لهذا الفـصل لأن غايته ستتـجه إلى إثبات أن الفن الحق ليـس تمثيلياً ولا يمكن ان يكون كـذلك . غير أن فكرة التمثـيل قد قامت بدور هام للغاية فى تاريخ الاستاطيقا بحيث لا يكفى هذا العرض الموجز . لهذا أرى أن أتنازل عن الحجج السابق ذكرها ، وأن أتناسى الصلة بين التمثيل

والصنعة ، واتخذ النظرية التمثيلية فى الفن وكأنها نظرية مستقلة . ومن الغنى عن البيان أن أغلب ما كتب عن الفن فى القرن التاسع عشر ، وما قيل عنه ، لم يكتب أو يقال ، عن الفن الحق ، بل كتب عن الفن التمثيلى . واعتمد ذلك بالطبع على افتراض أن الكتابة عن الفن التمثيلى تعنى الكتابة عن الفن . ويحاول الفنانون والنقاد الجادون هذه الأيام تجاوز هذا الافتراض ، إلا أنهم يصادفون مشقة جمة فى ذلك ، لأن الرأى العام قد تعلم بمرور الزمن أن يؤمن بنفس هذا الافتراض ، وكأنه عقيدة مقدسة. فلتكن هذه الحقيقة إذن دافعاً لتبرير نشر هذا الفصل .

وتتحتم التفرقة بين التمثيل والمحاكاة . فالعمل الفنى يعد محاكاة إذا كانت هناك صلة تربطه بعمل فنى آخر يقتدى به بوصفه نموذجاً للبراعة الفنية . ويعتبر تمثيلياً إذا كانت هناك صلة تربطه بشىء فى «الطبيعة» ، أى بشىء غير الأعمال الفنية .

والمحاكاة صنعة كذلك . ولهذا السبب تعد تسمية أى عمل فنى مزعوم فى حالة اعتماده على المحاكاة بالعمل الفنى ، باطلة . وفى الوقت الحالى ليس ثمة ما يدعو إلى تأكيد ذلك . فكثيرون يرسمون ، ويكتبون، ويؤلفون موسيقى، مدفوعين بروح المحاكاة البحتة ، ويشتهرون كتاباً ورسامين أو موسيقيين ، ويرجع هذا إلى سبب واحد هو نجاحهم فى نقل طابع أحد من توطدت شهرتهم . غير أنهم - وكذا جمهورهم - يعرفون بأنه مادام فنهم من هذا النوع فهو زائف . ولهذا قد يكون إثبات

ذلك مضيعة للوقت ، والتوسع فى الكلام عن النظرية المقابلة ربما كان أحق من هذا . واليوم ينظر أحياناً إلى الأصالة فى الفن ، التى تعنى عدم وجود تشابه مع أى شىء آخر قد سبق إنجازه كأنها ميزة فنية . وهذا بالطبع ينافى العقل . فإذا كنا قد أسمينا إنتاج شىء ما بقصد تشابهه مع الأعمال الفنية الموجودة مجرد صنعة ، فإن الأمر بالمثل وللسبب نفسه فى حالة إنتاج أشياء يقصد عدم تشابهها معها . ومن بعض الوجوه يعد أى عمل فنى خالص طريفا ، غير أن الطرافة بهذا المعنى لا تعنى عدم التشابه مع الأعمال الفنية الأخرى . إنها تعنى أن هذا العمل الفنى هو عمل وليس شيئاً آخر .

٢ - الفن التمثيلى والفن الحق

المذهب القائل بأن كل الفن تمثيلى ، هو مذهب يعزى عادة إلى أفلاطون وأرسطو[١] . واتبع مفكرو عصر النهضة والقرن السابع عشر اتباعاً فعلياً رأياً مشابهاً لذلك . وفيما بعد ، ساد بوجه عام الرأى القائل بأن بعض أنواع الفن تمثيلية والبعض الآخر ليس كذلك . واليوم لم يعد هناك رأى محتمل غير القول بعدم وجود أى فن تمثيلى. وعلى أية حال ، فإن هذا هو رأى أغلب الفنانين والنقاد الذين يستحق رأيهم النظر . غير أن أحداً لا يعلم بدقة ما الذى أثبته أولئك الذين عبروا عنه ، أو ما الذى رفضوه .

---

(١) وإن كان هذا يعزى باطلا - انظر القسم التالى .

والرأى القائل بأن الفن الحق ليس تمثيلياً ، وهو الرأى المتبع هنا ، لا يتضمن القول بوجود تعارض بين الفن والتمثيل ، فكما هو الحال فى مسألة الفن والصنعة ، هناك تداخل بينهما . فإن البناء والفنجان ، وهما من ناحية أولية من الأشياء المصنوعة أو من منتجات الصنعة ، قد يكونان من الأعمال الفنية أيضاً . إلا أن ما يجعلهما من الأعمال الفنية أمر مختلف عما يجعلهما من الأدوات المصنعة . والشىء التمثيلى قد يكون عملاً فنياً ، إلا أن ما يجعله تمثيلياً شىء ، وما يجعله عملاً فنياً شىء آخر.

فالصورة الشخصية مثلاً عمل تمثيلى لأن ما يطلبه الزبون هو أعظم قدر من التشابه . وهذا هو ما يرمى الفنان إلى تحقيقه ، وينجح ، إذا كان مصوراً بارعاً . وهو أمر ليس من العسير تحقيقه . ونستطيع أن نفترض - بغير مغالاة - بأن هذا قد حدث فى الصور التى رسمها مصورون عظماء مثل رافايل وتيسان وفيلاسكويز ورمبرانت . غير أنه مهما كان الافتراض معقولاً . فإنه مجرد افتراض ، ولاشىء غير ذلك فلقد مات الناس الذين ظهروا فى هذه الصور ورحلوا ولن نستطيع أن نحقق من التشابه بأنفسنا . فلو اعتمدت إذن القيمة الوحيدة للصورة على تشابهها مع الأصل لما أمكننا أن نفرق بين الصورة الجيدة والصورة الرديئة إلا إذا كان الأصل حياً لم يتغير . ولقد عرفت جامع تحف ثرى لم يحرص إطلاقاً على اقتناء صور شخصيات لهذا السبب نفسه . وكان يرى أنه بالنظر إلى أن مهمة راسم

الصور هى تحقيق التشـابه ، فلذا ليس هناك ، بعد موت الأصل ، طريقة ما للتـفرقـة بين الصـورة الجيـدة والصـورة الرديئة . إنه كان سمـساراً بارعاً .

ومع كل هذا ، فنحن قـادرون على التفـرقة ، وترجع مقـدرتنا على تحقيق ذلك إلى أنه برغم أن الزبون عندمـا يطلب تصويره لا يطلب عملاً فنياً ، بل يطلب تشابهـاً ، فإن المصور عندما يحقق طلبه قد يعطيـه شيئاً أكثر مما طلب ، أى أنه يعطيه صوره تشبهه وعملاً فنياً معاً . وبالطبع من ناحية مـا ، ينبغى أن تكون كل صورة عملاً فنيـاً . وسبق أن رأينا كيف كان هناك دافع فنى عـند مصممـى الإعلانات إلا أن طبيـعته قـد تحورت وخضعت لغـاية تعد تبعاً للنظرة الفنيـة غاية وضيعة بسـبب ابتعادها عن غاية الفنان بمعنى الكلمة . ومصـور الصورة يواجه نفس الموقف . فينبغى أن يكون قـبل كل شىء فناناً قـبل أن يخـضع قدراته الفنـية لغـاية رسم الصور، فإذا كان الإخضاع كامـلاً ، فإن رسام الصور ، سيرضى مطالب زبونه بأن يقدم له صورة عظيمة التشابه ، إلا أنه سـيضحى بسمعته الفنية عندما يفعل ذلك . ومن هنا تعد الصـور التجارية كأغلب تلك التى يراها المرء معلقة على جـدران المعارض الفنية ، عملاً فنيـاً ، من ناحية . ومن ناحيـــة أخـرى ، ليست كذلك . فهـى عمل فنى تظهر فيـه دوافع فنية بحق ، إلا أنها قد حادت عن طبيعتها بعد تبعيتها لغاية غير فنية هى غاية التمثيل .

ونحن عندما نسمى صورة «عملاً فنياً» نقصد شيئاً أكثر من ذلك ، فنحن نعنى أنه بالإضافة إلى القدرة الفنية التى أخضعها الفنان لمهمة الحصول على التشابه ، هناك قدرة فنية أخرى قد برزت على هذه المهمة ، فأول كل شيء المصور قد استفاد من حقيقة قدرته على الرسم ، للحصول على التشابه ثم بعد ذلك ، انتهز فرصة قيامه بتحقيق التشابه ، وقام بانتاج عمل فنى . ولا حاجة لأن يشغل القارئ ذهنه بمثل هذه الأحجية ، فإما أنه يعرف ما أعنى ، أو لا يعرف . فإذا استطاع أن يكتشف بنفسه الاختلاف بين أية صورة تجارية قصد بها مجرد إرضاء مطلب زبون من ناحية عظم التشابه مثل التى يرسمها فنانون مشهورن مثل المستر أ ، والمستر ب ، وبين الصورة التى تغلب فيها الدافع الفنى على الدافع التمثيلى مثل التى يرسمها المستر س والمستر ص ، استطعنا أن نتابع الكلام . فإذا لم يستطع القارئ ، فمعنى ذلك افتقاره إلى التجربة التى يطالبه بأن يتأملها كاتب هذا الكتاب .

وما قيل هنا عن تصويرة أى فرد حى أو الصورة التى تمثله ينطبق بالمثل على متمثلات الأفراد الآخرين مثل صورة سنودون أو تصويرة نهر التايمز فى بانجبورن Thames at Pangbourne أو تصويرة وفاة نلسون . وسيان - كما سنرى فيما بعد - هل وجد هذا الفرد حقيقة من الناحية التاريخية ، أو وجد هذا المكان من الناحية الطوبغرافية ، أم كان متخيلاً مثل مستر توبياس شاندى (فى رواية تريسترام شاندى لستيرن) أو حجرة يعقوب .

وسيـان أيضاً ، تمثيل الصورة لشـيء مفرد أو تمثيلهـا شيئاً عـاماً . والصورة ترمى إلى تمثـيل شيء مفرد ، إلا أن أرسطو قد بين عنـد كلامه عن الدراما - كمـا بين سير جوشيا رينولدز عند كلامه عـن التصوير - (وكان كلامهما صحيحاً برغم اعتراض راسكين) وجود شيء تصح تسميته بالمتمثلات المعممة . فالزبون الـذى يشترى صورة لصيد الثعلب أو صورة لسرب من الحجل . لا يشتريها لأنهـا تمثل صيداً بالذات للثعلب أو سرباً محـدداً ، ولاشيء آخر . إنه يشتريهـا لأنها تمثل شيـئاً من هذا النوع . والمصـور الذى يزود السوق بمثل هذه الـصور يعـرف ذلك تماماً . ولهـذا يجعل صوره الخاصة بالسرب أو صيـد الثعالب ذات نمط واحد . وبعبارة أخـرى فإنه يمـثل ما أسـمـاه أرسطو «بالكلى» . ولقـد ظن راسكين أن المتمثـلات التى تعتمد على التـعميم لا يمكن أن تجئ بفن جيـد . ولكنها تستطيع . لا لأنها متـمثلات أو متمثلات معـممة ، بل لأنه من المستطاع رفعـها إلى مـرتبة الفن الحق ، إذا تناولهـا فنان حق . وكان باسـتطاعة راسكين نفسه أن يتأكد من ذلك ، لو أنه خص تيرنو بعنايته . ولقد كان التحـامل الذى عبر عنه ضد المتـمثلات المعـممة مجـرد تكرار مماثل لاتجاه الرومانتيكية الإنجليزية فى القرن التاسع عشر ، الذى حاول إبعاد «الكلى» عن الفن ، لكى لا يخـضع الفن للفهم ، إذ افتـرض أنه سيـجعله بارداً وغير عاطفى فى حالة تأثره به ، ومن ثم سيكون غير فنى .

٣ - ما ذكره افلاطون وارسطو عن التمثيل

ينسب أغلب الكتاب المحدثين فى الاستاطيقا إلى أفلاطون القياس الآتى : «المحاكاهة رديئة» ، وكل الفن يعتمد على المحاكاة ، لهذا الفن كله ردىء» ، باعتبار المحاكاة تعنى ما أسميته هنا بالتمثيل . ومن هذ القياس يستخلصون السبب الذى أدى «إلى إبعاد أفلاطون الفن من مدينته». ولن أذكر أية بينات تؤيد ما أقول ، فليس هناك ما يدعو إلى التشهير بقلة من المعتدين فى جريمة تكاد تكون عالمية[1] .

هذا «الهجوم الأفلاطونى على الفن» أسطورة تساعد قوتها على تلبد جو السمعة العلمية لأولئك الذين اخترعوه وخلدوها بالغيوم . والحقائق فى هذا الشأن هى : (١) قسم سقراط فى جمهورية أفلاطون الشعر إلى نوعين : أحدهما تمثيلى والآخر ليس كذلك (D ٣٩٢) . (٢) أنه رأى أنواعاً من الشعر التمثيلى ترفيهيه ηδvs إلا أنها لأسباب مختلفة غير مرغوبة ، وأبعد هذه الأنواع من الشعر التمثيلى وحده كما أنه لم يبعده من منهج دراسة صغار الحراس فحسب . بل أبعدها عن المدينة برمتها

---

(١) لقد اقترفت هذه الجريمة كذلك . انظر إلى مقال عن «فلسفة أفلاطون فى الفن "Platos Philosophy of Art" ظهرت فى مجلة Mind (N. SXXXiV) م ص ١٥٤ - ١٧٢ . وهذا الخطأ قد ظهر عند الإنجليز بوجه خاص . ويرجع إلى حد ما إلى ترجمة جويت لأفلاطون سنة ١٨٧٢ . ولقد تأثر به خارج بريطانيا كروتشه . ويرجع هذا كما أظن إلى كتاب (بوزانكيت) A History of Aesthetics

(A ٣٨٩) . (٣) إنه قد عبـر فى المحاورة بعد ذلك عن ارتياحه للقسمة الأصلية التى أجراها (A ٥٩٥) . (٤) بعد أن عزز هجومه ، أمتد الهجوم بعد ذلك إلى الشعر التمثيلى كله ، واعتمد على حجج جديدة (٥٩٥ - ٢ - D ٦٠٦) . (٥) رأى استبعاد الشعـر التمثيلى إلى أنه رأى الإبقاء على أنواع محددة من الشعر باعتبارها غير تمثيلية (A ٦٠٧) .

ولا جدال أن نسبـة التصور الحديث «للفن» أو أية نظريـات تتضمن مثل هذا الـتصور إلى أفـلاطون تعنى تناسى اختـلاف الزمان . فـهو لم يكتب عن الفن بل كتب عن الشـعر ، وذكر التصوير عرضـاً على سبيل الاستشهاد بأمثلة . غـير أن هذا ليس ما أشكو منه ، فلو أنك استعضت فى الفقرة الأولى بالفن الشعر ستظل الأحكام رغم هذا غير صحيحة .

ولقد جاءت أسـطورة نفى أفلاطون الفنانين (أو الشعراء) من مـدينته المثالية نتيجة لإساءة فهم كتاب الجمهورية . إذ ذكر أفلاطون (A ٣٩٨) : «علينا أن نبجله باعتباره شيئاً مقدساً وساحراً وممتعاً . علينا أن نعرفه بأنه لا وجود لمن يماثله فى مدينتنا - وأنه لا يسمح بوجود هذا المثيل ، وعلينا ألا نعمـده بزيت الرايتنج ونكلل جبينه بالعـار ، وأن نقصيـه إلى مدينة أخرى . ومن ناحيـتنا نبحث لصالحنا عن شاعـر آخر أكثر جـفافاً وأقل قدرة على التـسلية وحكاية القـصص يقوم بتمـثيل أحاديث الرجل الخـير لنا». ويؤكد لنا من يسـيئون تفسـير أفلاطون بأن ضحيـة هذا الإبعاد هو الشاعـر على الإطلاق . ولو أنهم قرءوا العبـارة إلى آخرها . كمـا جاء

ذكرها هنا ، لأمكنهم أن يروا أنه لا يمكن أن يكون المقصود كذلك . أن إدراك أى نوع من الشعـراء هو المقصـود ، فهو لم يقـصد حتى الشـاعر التمثـيلى على الإطلاق ، بل قصد الشاعر الذى يعـمل على التسلية الذى يمثل (ببراعة رائعة وبطريقة مسلية للغاية معترف بها) التوافه والمنفرات ، أى الشخص الذى يثير ضـجيجاً شبيهاً بضـجيج البهائم (B ٣٨٦) وعند الوصول إلى هذا الحد من المناقشة (الكتاب الثالث) فإنه لم يكتف بالسماح ببقاء أنواع معينة من الشعراء فحـسب ، بل سمح صراحة باحتفاظ المدينة بأنواع معينة مـن الشعراء التمثـيليين ، هم أولئك الذين «يمثلون أحاديث الرجل الخير».

وفى الكتاب العاشر تغير موقف أفلاطون ، إلا أنه لم يتعدل بحيث يصبح اعـترافاً بأن كل الشـعر تمثـيلى . والتغيـر الذى حدث هو أنه فى الوقت الذى استبـعد فيه فى الكتـاب الثالث بعض أنواع الشعر التـمثيلى لأنه يمثل أشياء تافـهة أو شريرة فإنه فى الكتـاب العاشر قد استـبعد كل الشعـر التمثيلى لأنه تمثـيلى . وهذا واضح من الأسطر القليلة الأولى فى الكتاب حيث هنا سقـراط نفسه لأنه قرر استبعاد كل هذا الشـعر باعتباره تمثيليا τ 6 μπ, δακη ηαραδεxοθαl αvrηs 6οη μlμητlkη ولم يجل بخـاطر افلاطون إطلاقاً أن مـثل هذا الكلام سيـحث أى قارئ على لاعتقاد بأنه يتضمن القول باستبـعاد الشعر كله . فعندما قال سقراط (A ٦٠٧) الشعـر الوحيد الذى ينبـغى أن نسمح به هو التـراتيل للآلهة

ومدائح الرجال الخيرين لم يعترض أحد من شخوص المحاورة . فهل كان يعني بهذا الكلام استبعاد كل أنواع الشعر ؟

وكانت المأساة والملهاة من بين أنواع الشعر التي اعتبرها أفلاطون تمثيلية في تصنيفه . وعندما كتب الكتاب الثالث يبدو أنه قد قصد السماح بنوع معين من الدراما في جمهوريته، ربما كان إلى حد ما - كما افترض - ذا طابع قريب من طابع درامات اسكيلوس . وعند كتابة الكتاب العاشر اتجه في رأيه إلى التصلب ، فذكر ضروورة الاستغناء عن الدراما كلها ، وبذلك لم يعد أمامه غير نوع من الشعر الذي يعد «بيندار» أهم ممثليه .

فإذا أقدم أحد على قراءة النصف الأول من الكتاب العاشر[1] بغير تحامل فإنه سيرى أن أفلاطون لم يفصح للقارئ قط عن رغبته في مهاجمة

(١) أعنى قرأه باليونانية ، لأن ترجمتنا غيرموثوق بصحتها . فمثلاً في ترجمة حديثة لأحد كبار الثقات سيرى القارئ الجملة اليونانية δvμπεvIol πw τ6 γε μωγlοτοv κατηγοηlκαπεv αvτηs (B ٦٠٥) وقد ترجمت إلى الإنجليزية We have not yet stated our chief aecusation against it (إننا لم نقرر اتهامنا الأساسي ضدها بعد) وهو يقصد ضد التمثيل ، لأن مضمون الكلام كله يدور حول πlπηols وسيرى كذلك الجملة τόvμlμπητl ϰ ov πolητηv (٦٠٥ B) التي تسبق الجملة الأولى بسبعة سطور وقد ترجمت إلى الإنجليزية خطأ We have not yet brought our chief count against poetry (إننا لم نذكر حتى الآن اعتراضنا الأساسي على الشعر) وكان كلمة αvττηs تشير إلى أي تنويه في السياق إلى πolητlκη بوجه عام .

كل صور الشعر ، وإلا اعتبر الشعر تمثيلياً بوجه عام . وسيرى أن أفلاطون قد كرر الفعل اليونانى μιμεισθαι الذى يعنى «يمثل» أو ما يرادفه بعناية خاصة ، حتى لا يدع القارئ ينسى بأنه يناقش الشعر التمثيلى وحده وليس الشعر بوجه عام[1] . وسيرى أن الهجوم المحكم على هوميروس لم ينصب عليه باعتباره ملك الشعراء بوجه عام ، بل انصب عليه بوصفه ملك التراجيديين (ولقد تأكد ذلك مرة فى بداية الهجوم ومرة أخرى فى النهاية - ٥٩٨ D) .

وسيدرك كذلك وجود تفرقة دقيقة بين الشاعر التمثيلى والشاعر الخير (٥٩٨ E) بذكره τὸναγαθόν باعتباره مباينا μιμητης . والجملة الثانية التى بينت أن ما يفعله هى «الوعظ» قد أوضحت بجلاء بأن الخير الذى جعل مقابلاً للتمثيل لا تعنى هنا الصانع المجيد أو صاحب الحرفة المجيد، بل الشاعر المجيد . وفى (٦٠٥ E) كذلك قيل بأنه عندما يدفعنا هوميروس أو شاعر المأساة إلى ندب حظ البطل الذى يمثله ، فإننا نمتدحه باعتباره شعراً مجيداً . ولكن سقراط قد استطرد وذكر فى (٦٠٥ E) بأن

(١) لقد كتب أفلاطون فى بعض فقرات قليلة - وهذا صحيح - (الشعراء) أو (الشعر) بغير إضافة الصفة (التمثيليون) أو التمثيلى) ، وإن كان المعنى ربما بدا يتطلبها (على سبيل المثال - ٥٦٠ (E) - ٦٠١ (٤ A) ، ٦٠١ (٦ A) ، وعلى الأخص ٦٠٧ (٦، ٢ B) وفى كل الأحوال باستثناء حالة واحدة كانت الصفة متضمنة بوضوح فى السياق . الاستثناء الوحيد ٦٠٧ B، وإن كان فقرة مثيرة للاهتمام إلا أنه ليس من الأشياء المتصلة بمناقشتنا الحالية .

هذا الثناء ليس فى محله . وفى النهاية سيدرك القارئ فى آخر المناقشة كلها ، عندما يبدو سقراط وكأنه قد بدأ يلين ويعد بالاستماع بعين العطف إلى كل ما قد يقال فى الدفاع عن المتهم ، أنه مازال مصراً على إبقاء التفرقة القديمة . فهو لم يوجه اتهامه إلى الشعر على الإطلاق بل إلى «الشعر بقصد اللذة» ويعنى به الشعر التمثيلى (٧٠٦٢) ηπpósηδovηv πolητlκηη μiμηols و «الشعر من هذا النوع» . τηsτolαvτηs πolηбεws (٧٠٦)

لا أدافع بهذا الكلام عن أفلاطون ، أو أحاول تأويله وفقاً لنظرياتى الاستاطيقية . فأنا أعتقد أنه قد ارتكب فى الواقع خطأ أدى إلى اضطراب خطير عندما جعل الشعر التمثيلى مساوياً للشعر الترفيهى ، بينما يعد الفن الترفيهى مجرد نوع من الفن التمثيلى ، أما النوع الآخر فهو السحرى. وما أراد أفلاطونه القيام به - كما سأوضح فى الفصل الخامس - هو إعادة عقارب الساعة إلى الوراء بترك الفن الترفيهى الذى شاع فى اليونان بعد تدهورها والرجوع إلى الفن السحرى الذى عرف فى العصر القديم فى القرن الخامس ق. م. على أنه عندما هاجم الشعر التمثيلى ، قد لجأ إلى سبيل خاطئ لإدراك هذه الغاية (لو أمكن تحقيق هذه الغاية بحق على الإطلاق) . فهو لم يستخدم الطريقة السقراطية أفضل استخدام. ولو فعل ذلك ، لاستطاع أن ينتزع من نفسه السؤال الآتى : كيف أستطيع مناقشة الشعر التمثيلى lκη (τηs.πolηбεwsбoημcμητ) قبل أن أقرر ماهو الشعر فى ذاته ؟ .

إن هذا الإخفاق فى طرح السؤال الأساسى يفسر بغير جدال تفسيراً حزئياً لماذا حدثت إساءة تفسير كاملة وعلى نطاق واسع لرأى أفلاطون . على أنه لا يفسر إساءة الفهم برمتها كما أنه لا يعد تبريراً لها . والسبب الذى دفع القراء المحدثين إلى الاعتقاد بأن هجوم أفلاطون على الشعر التمثيلى الترفيهى (ηπρósηэονην πolγτlκη καI) كان هجوماً على الشعر بالإطلاق ، هو أن عقولهم قد اضطربت بفعل النظرية - النظرية المبتذلة السائدة - التى جعلت الفن على الإطلاق مساوياً للتمثيل . فإذا قرءوا نص أفلاطون فى حالة تأثرهم بهذه النظرية . فإنها ستتمثل لهم فى هذا النص ، برغم كل ما فعله أفلاطون لمنعهم من ذلك .

وما دامت هذه النظرية المبتذلة السائدة تسود عقول الدارسين ، الكلاسيكيين ، فمن غير المجدى توقع فهمهم لما كان أفلاطون يعنيه حقاً. إلا أن هذا لن يحول دون توجيه اعتراض إلى ما غدا أمراً شائناً مخزياً فى عالم الدراسات الكلاسيكية .

ولعل القارئ يرغب فى التساؤل ، وماذا عن أرسطو ، ألم يفكر فى الفن باعتباره أساساً تمثيلياً ؟

ولقد أوضح أرسطو فى بداية البويتيقا أنه لا يعتقد ذلك . فهو فى هذا الكتاب قد قبل تفرقة أفلاطن المعروفة بين الفن التمثيلى وغير التمثيلى، مؤكداً على سبيل المثال ، أن بعض أنواع الموسيقى تمثيلية ، وإن لم تكن كلها كذلك . من الحقيقى أنه لم يتبع أفلاطون اتباعاً كاملاً

فى تحديد الحد الفاصل بينهما . فـفى حالة الشعر ، رأى نوعاً واحداً هو (الديترامـبيك) تمثيلياً ، وكـان أفلاطون قد صنفـه غير تمثيلى . كـما أن أرسطو قد رأى الشـعر الملحمى تمثـيلياً برمتـه، وكان أفلاطون قـد صنفه تمثيلياً، وعلى القـول بأن مهمة الفن التمثـيلى هى إثارة الانفعالات ، وأن الدراما لهذا السبب أساساً وسـيلة لإثارة الانفعالات . وفى حالة المأساة ، هذا الانفـعال خليط من الشـفقـة والخوف. واتفق أرسطو بعـد ذلك مع أفلاطون فى الاعتقاد بأن الانفعـالات التى تثيرها مشاهدة الدراما فى نفس المتفـرج ، انفعالات من نوع يعـوق أفعال حـياتنا اليومـية (وكان يقـصد الانفعالات فى صورتها العنيفة كما تستثار فى المسرح) . على أنه مع ذلك قد تعهد بالقيام بالمهمة التى أغفلها سقراط فى الجمهورية (٦٠٧ A) عندما وجه الكلام إلى «أنصـار الشعر الذين ليـسوا من الشعراء بل من مـحبى الشعر، والذين يقومون بامتداحه فى كلام مكتوب بالنثر ، ويبرهنون أنه ليس مـبعـث سرور فـحـسب، بل إنه كذلـك ذو نفع للمـدينة وحيـاة الإنسان». والضمير المستتر هنا كـما يدل السياق - لا يشير إلى الشعر ، بل «إلى الشعـر بقصـد اللذة ، أى التمـثيل» (٦٠٧ C) . ولقـد رحب أرسطو بدور نصير هذا الـنوع من الشعر . والبويتيـقا (أو بالأحرى ذلك الجزء الصغيـر منها الذى يعد أكثر من طائفـة من الملاحظات الموجهة إلى كتاب المسرحيات من الهواة مقدم باعتـباره الحديث النثرى الذى طالب به سقراط.

فالبويتيقا إذن ليست من أية ناحـية دفاعاً عن الشعر . إنها دفاع عن

الشعر بقصد اللذة ، أو الشعر التمثيلى ، ومنهج الكتاب بسيط ومعروف. فالدفاع فيه يعترف بكل الوقائع التى نسبها إليه الاتهام ، إلا أنه قد قلبها رأساً على عقب بحيث أصبحت فى صالح المتهم . وتحقق ذلك بمتابعة التحليل النفسى لتأثير الفن الترفيهى على الجمهور خطوة أبعد من النقطة التى وقف عندها أفلاطون . فالمأساة تولد فى الجمهور انفعالات الشفقة والخوف ، ومن ثم لن تصلح النفس المثقلة بأعباء هذه الانفعالات للحياة العملية . وإلى هنا يتفق أرسطو وأفلاطون . واتجه أفلاطون عند هذه النقطة على الفور إلى النتيجة التى استخلصها وهى أن المأساة تضر حياة جمهور النظارة العملية . (ويذكر القارئ أن هذه البراهين لم تكن موجهة إطلاقاً إلى المأساة فى صورتها الدينية والسحرية - إذ أن مثل هذا الرأى كان سيبدو بعيداً عن الموضوع إلى أبعد حد - وهو أبعد عن المأساة بوصفها صورة من صور الفن الحق . إنها كانت منصبة على المأساة صورة من صور الترفيه وحدها) وأضاف أرسطو خطوة أخرى إلى التحليل . فقد لاحظ أن الانفعالات التى تحدثها المأساة لا يباح لها فى الواقع إثقال نفس جمهور النظارة ، إذ أن النفس تفرغ كل ما يثقلها عند مشاهدتها المأساة . فتصفية المشاعر هذه أو تنفيسها (Isκαθαρο) لا تترك نفس المتذوق بعد انتهاء المأساة مثقلة بالشفقة والخوف ، بل هى تخفف عنها أثقالها . وهكذا يتضح أن الأثر هو عكس ما افترضه أفلاطون .

وتحليل أرسطو صحيح تماماً وعظيم الأهمية ، إلا أنه (بطبيعة الحال)

لا يعد مشاركة فى بناء نظرية الفن ، بل يعتبر إسهاماً فى تفسير معنى الترفيه . بيد أننا إذا تساءلنا هل أجاب عن اعتراضات أفلاطون الحقيقية الخاصة بالفن الترفيهى ، لكان هذا سؤالاً بعيد الاختلاف . فقد كانت مناقشة أفلاطون للفن الترفيهى مجرد شذرة من المسائل التى تناولها كتاب الجمهورية فى شموله . ولقد تناول كتاب الجمهورية موضوعات رحيبة متنوعة ، إلا أنه ليس موسوعة أو خلاصة Summa . أنه يتركز حول مشكلة واحدة وقد جاء ذكر الموضوعات المختلفة التى تناولها ، كما جاءت مناقشتها على سبيل إلقاء ضوء على هذه المشكلة فحسب . والمشكلة هى تدهور العالم اليونانى وأعراض هذا التدهور وأسبابه وطرق العلاج المستطاعة . وكان من بين أعراض هذا التدهور - كما أشار أفلاطون بحق - الاستعاضة بالفن السحرى الدينى القديم فن ترفيهى جديد . وتنبع مناقشة أفلاطون للشعر من إحساس قوى بالحقائق . فهو يعرف الاختلاف بين الفن القديم والفن الجديد - وهو من نوع الاختلاف القائم بين تماثيل براكسيتل والقويصرات الأوليمبية - ويحاول أن يحلله ، وكان تحليله ناقصاً . إذ اعتقد أن فن التدهور الجديد هو فن عالم مفرط فى اضطرابه وخضوعه للانفعالات ، غير أن الواقع هو العكس على خط مستقيم . فهو فى الواقع «فن» عالم صاف برئ ، عالم يشعر أهله بأنه منبسط وفاسد أو فن «أرض خراب» بحق . وصحح أرسطو اعتماداً على تجربته التى تنتمى إلى جيل آخر هو القرن الرابع ، الذى تعلم منه ، الوقائع التى جاء بها أفلاطون ، غير أنه لم يعد يشعر مثل أفلاطون

بمغزاها . فهو لم يعد يشعر بالفارق بين عظمة القرن الخامس وتدهور القرن الرابع. فأفلاطون وهو يرى اليونان على حافة الهاوية ينظر بعيداً نظرة تنبؤية إلى الظلام المتوقع مركزاً طاقة ذهنه الجبار كلها للحيلولة دون حدوثه . أما أرسطو وهو مواطن فى العالم الهلينى الجديد ، فلا يرى أى ظلام ، وإن كان هذا الظلام موجوداً .

٤ - التمثيل الحرفى والتمثيل الانفعالى

فلنرجع ثانية إلى المثل الخاص بالتصويرة والذى بدأنا الكلام به . ما الذى يطلبه الزبون من المصور ، وما الشىء الذى يحققه له . ويقال إنه حقق تشابهاً صحيحاً ؟ قد جرت العادة على افتراض أننا إذا اعتبرنا الصورة مشابهة للأصل . فإن هذا يعنى أن الصورة باعتبارها صيغة من الألوان قد شابهت صيغة الألوان التى تظهر لشخص يشاهد الأصل . غير أن هذا ليس كل ما يعنى .

والفن التمثيلى لا يعنى بحق ، تحقق تشابه بين شىء مصنوع وأصل (وأنا أسمى التمثيل فى مثل هذه الحالة حرفياً) ، بل يعنى أن تكون المشاعر المستثارة بفعل الشىء المصنوع مشابهة للمشاعر المستثارة بفعل الأصل (وهو ما أسميه تمثيلاً انفعالياً) . وعندما يقال إن الصورة مماثلة للأصل ، فما يعنى هو أن المشاهد عندما يرى الصورة يشعر وكأنه فى حضرة الأصل ، وهذا هو ما يهدف إلى تحقيقه الفنان التمثيلى بمعنى الكلمة . فهو يعرف المشاعر التى يرغب تحققها عند متذوقيه ، ويقوم

بإنشاء الشيء المصنوع بطريقة تجعلهم يشعرون كذلك . وإلى حد معين ، يتحـقق ذلك بتمثـيل الشيء حرفيـاً ، إلا أنه بعد تجاوز هذا الحـد ، ما يحدث هو إظهار مـهارة في الابتعاد عن التمثيل الحـرفي . والمهارة المشار إليها - مـثل أي نوع آخر من المهارة - تعني ابتكار وسائل لتحـقيق غاية محددة . ويمكن الحصول عليها تجريبياً بملاحظة كيف تؤثر أشياء مصنوعة معينة في متذوقين معينين . وهكذا تتـحقق اعتماداً على التجربة (التي قد تكون من ناحيـة ، تجارب الغير بعد تلقـيها بوساطة التـعلم) القدرة على إحداث نوع الأثر المطلوب المراد إحداثه عند المتذوقين .

لهذا السبب، عندما لا تكون أعمال الفنان التمثيلي مماثلة تمثيلاً حرفياً للأصل ، فإن هذا يعد من علامات عجزه . فلو كان الأمر كذلك لتفوقت آلة التصوير على رسام الصور في ميدانه . بينما العكس هو الصحيح . إذ كثيـراً ما تجري إلى حد ما (رتوش) في الصـور الفوتوغرافية وفقـاً لقواعد منقولة عن الرسامين، ورسام الصور لا يبغي الحصول على تشابه حرفي[1]

---

(١) نجح «فان جوخ» نجاحاً فائقاً في عـرض هذه النقطة . فهو يقول . قل لسيريه Serret إنني سأشعر بيأس لو بدت أشكالي مناسبة . قل له إنني لا أبغي الدقـة بالمعنى الأكاديمي . وقل له إنه عندما يصور المرء فوتوغرافيا رجلاً يحـفر ، فإنه بالتأكيد لن يظهر مثل القائمين بالحفـر ، قل له إنني أرى الأشكال التي رسمها مـايكل انجلو رائعة برغم أن الأقدام قد ظهرت بقصد بالغة الطول، كما ظهرت الأرداف والأفخاذ بالغة الضخامة . فالرسامون الحقيقيون لا ينمقون الأشياء مثلما هي في الأصل. . . بل يظهرونها . . . كما يشعرون به . Lettres جمعها فيليبار Philippart (١٩٣٧) ص ١٢٨ .

فهو يستبعد بقصد بعض أشياء يراها ، ويعدل أشياء أخرى ، ويضيف أشياء لا يراها فى الأصل إطلاقاً . كل هذا يحدث تبعاً لقواعد مرسومة وبمهارة ، ويتمخض عنه شىء يظنه الزبون «مشابهاً» للأصل . والناس والأشياء تبدو مختلفة فى نظرنا وفقاً للانفعال الذى نشعر به عند النظر إليها . فالحيوان المتوحش الذى يخاف منه يبدو أكبر مما يبدو لو كنا لا نخشى بأسه ، فأسنانه ومخالبه تبدو بوجه خاص فى صورة متضخمة . والجبل الذى نتخيل أننا نتسلقه يبدو وقد ازداد وعورة وانحداراً والشخص الذى نهابه يبدو وكأن له عينين نفاذتين كبيرتين . فالصور الفوتوغرافية لهذه الأشياء أو الرسومات المنقولة عنها بدقة حرفية ، يؤثران تأثيراً انفعالياً مختلفاً عن تأثير هذه الأشياء . والمصور الماهر يضيف إليها المبالغات المناسبة ، وبذا يجعلها مشابهة تشابهاً صحيحاً لصورة انفعالنا بها ، أو لصورة انفعال المتذوقين الذين تصورهم فى مخيلته .

فالتمثيل فى الفن إذن أمر مختلف عما تريده النزعه الطبيعية ، والنزعة الطبيعية ليست مماثلة حتى للتمثيل الحرفى بمعناه المشار إليه ، بل هى مماثلة للتمثيل الحرفى لعالم الأشياء فى نظر البداهة كما يبدو لعين سليمة سوية ، وهو ما ندعوه بالطبيعة . وصور برويجل للعفاريت ومسرحية ستريندبرج : Spook Sonata والقصص المثيرة التى كتبها أدجار ألن بو ، ورسومات بيردسلى Beardsley الغريبة ، واللوحات السريالية متمثلات بالمعنى الدقيق والحرفى . إلا أن العالم الذى تمثله ليس

عالم البداهة . إنه عالم الهذيان أو عالم الشواذ ، أو ربما كان عالم الخبل الذى يعيش فيه المخبولون بغير شك على الدوام ، إلا أننا نزوره كلنا بين الفينة والأخرى .

وعلى وجه التقريب يمكننا أن نفـرق بين ثلاث مراتب من التمثيل . فأولاً - هناك تمثيـل ساذج ، أو يكاد لا يعتمد على الانـتقاء ، يرمى (أو يبدو أنه يـرمى) إلى تحقيق المهـمة المسـتحيلـة الخاصة بالمطابقـة الحرفـية الكاملة. ولدينا أمـثلة تدل على ذلك فى رسومـات الحيوانات فى العـصر الحـجرى القـديم أو فى تماثيل الأشخـاص عند المصـريين . غيـر أنه من المستحـسن أن نذكر أن هذه الأشيـاء على جانب كبيـر من التعقيـد أكثر بكثير مما نعتقد . ثانياً - لقد رئى أنه من الممكن إحداث الانفعال المطلوب بنجاح ربما كان أعظم ، اعتماداً على انتـقاء الملامح الهامه المميزه ، وقمع كل ماعداها . والمقصود بوصف هذه الملامح بأنها هامة أو مميزة هو أنه قد ظهر أنهـا قادرة فى ذاتهـا على إحداث الانفعـال . وعلى سبـيل المثال ، افتـرض أن فناناً أراد إعادة إحداث انفعـال رقصة من رقصـات الطقوس ، فيها يخطو الراقـصون على الأرض وفقاً لحركة مـعينة . فى هذه الحالة قد يصـور السائح العـصـرى الراقصين كـما يبـدون فى لحظة مـا . والفنان التقليدى الحديث ، الذى وقع فى أسر النزعة الطبـيعية قد يصورهم بنفس الطريقة . وإنه لمن الغباء القيـام بأى شىء من هذا القبيل ، لأن الانفعال الذى تحدثه الرقـصة لن يحدث من تأثيـر أى وضع خاطف ، بل يعتـمد

على حركة الخطوات . فالمعقول إذن هو ترك الراقصين جانباً ، ومعرفة حركة الخطوات ذاتها .

إن هذا يفسر بالتأكيد جانباً كبيراً من الفن «البدائى» الذى يبدو لأول وهلة غير تمثيلى تماماً ، والذى تظهر فيه صور أشكال حلزونية ومتاهات وجدائل وما إلى ذلك . وأعتقد أن هذا قد يفسر كذلك الرسوم المنحنية الغريبة التى تميز بها إلى أبعد حد الفن الكلتى السابق للمسيحية فى عصر La Tène . هذه الصيغ تحدث انفعالاً قوياً غريباً للغاية ، قد يكون أفضل وصف له هو القول بأنه مزيج من الشهوة والرعب . هذا الأثر ليس بالتأكيد عفوياً ، لأن الفنانين الكلتيين كانوا على علم بما يفعلون . وأعتقد أنهم قد عملوا على إحداث هذه الانفعالات تحقيقاً لمقاصد دينية أو سحرية . وفى ظنى أن صيغ الرقص المستخدمة فى طقوسهم الدينية قد أحدثت تأثيرات نفسية معينة ، وأن الصيغ التى لدينا قد تكون متمثلات لها .

وفى بعض الأحيان ، يطلق علماء التحليل النفسى وغيرهم على أية أداة مصنوعة تمثل أصلاً وتتبع هذه المرتبة الثانية ، رمزاً للأصل . والكلمة مضللة ، لأنها توحى بوجود اختلاف فى النوع بين الرمز والصورة المنقولة، أو النسخة المطابقة . بينما فى الحقيقة الاختلاف بين الشيئين هو اختلاف فى الدرجة . والكلمة توحى كذلك بأن اختيار الرمز قد حدث نتيجة لنوع من الاتفاق أو التعاقد ، وذلك باتفاق أشخاص معينين على

استخـدام للشـئ المزعوم وفقاً لمقـاصـد معينة ، لأن هذا *هـو ما تعنيه* كلمـة رمـز. ولاشيء من هذا القبـيل يحدث هنا . أما مـا يحدث فـهو اختيـار متمثلات حرفية قد وجـد تجريبياً أنها وسيلة فعالة لإحداث تمثيل انفعالى .

فى بعض الأحـيـان ، يتكلم الناس عن «الانـتقـاء» وكـأنه جـانب جوهرى فى عمل فنان . فالفنان يرسم كما يرى ويعبر عما يشعر ويفصح عما يصـادفه فى تجربته بغيـر إخفاء لشىء أو تحويره . ومـا يتحدث عنه هؤلاء الناس عندما يتكلمون عن الانـتقاء ليس نظرية الفن الحق ، بل هو نظرية الفن التمثيلى من المرتبة الثانية الذى يخطئون ويظنون أنه فن حق .

وفى المرتبة الثـالثة من مراتب التـمثيل ، يستبعـد التمثـيل الحرفى استبعاداً نهائيًـا . إلا أن العمل يظل مع ذلك تمثيلياً ، لأنه يرمى فى هذه الحالة إلى بلوغ التمثيل الانفعالى ويركز مقاصده عليه . وبناء على ذلك، فإن الموسيـقى ، إذا أرادت أن تكون تمثيلية لن تكون بحاجـة إلى مطابقة الأصوات المنبعثة من ثغاء الماشية ، أو صوت القاطرة المسرعة ، أو صوت حشـرجـة المحـتضـر . فـفى مـصـاحـبـات البـيـانو لأغنيـة برامـز Feldeinsamkeit لا أثر على الإطلاق لأية أصوات تشابه صوت الرجل المسـتلقى على الحشـيش نهـاراً فى الصيـف ، وهو يشاهد السـحب وهى تنساب عـبر السماء. إلا أن هذه المصـاحبات تحدث أصـواتاً تثير مشـاعر تشابه إلـى حد ملحوظ ، مـا يشعـر به أى إنسان فى مثـل هذه الحالة ،

والموسيقى الشبقية التى تعزفها أية فـرقة موسيقية حديثة قد تتألف - أو لا تتـألف - من أصوات مماثلة للأصـوات التى تنبـعث من إنسان فى حـالة هياج جنسى ، إلا أنها تثير بطريقة فعـالة مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التى تحدث فى مـثل هذه الأحوال ولو تضايق أى قارئ لأننى أوحـيت بوجود تماثل من حيث المبـدأ بين برامز وبين موسـيقى الجار فإننى أشـعر بأسف لأن الإيحاء قد أغضبه ، وإن كنت قد قصدت القيام به .

الفصل الرابع
الفن والسحر

١ - ماليس بسحر (أ) العلم الزائف

التـمثيـل - كما رأينـا - وسيلة ترمى على الدوام إلى بلوغ غـاية . والغاية هى إعادة استحضار انفعالات معينة . والتمثيل قد يكون سحراً أو ترفيهاً ، تبعـاً للغاية . فقد تكون هذه الغاية قيمة عـملية ، كما قد يكون هذا الاستحضار غاية فى ذاته .

ومن المؤكـد أن استـخدامى لكلمـة «سـحر» فى هذا المقـام سيـثيـر صعوبات . غـير أننى لن أستطيع تجنبها لأسبـاب آمل أن تكون واضحة ولهذا فمن واجـبى أن أحرص على ألا تؤدى الصعوبـات إلى إساءة فهم حرصاً على القراء الراغبين فى الفهم على الأقل .

والكلمة «سحر» ليس لها بوجه عام أية دلالة محددة على الإطلاق . وتستخدم للدلالة على ممارسات معينة شائعة فى المجتمعات «الهمجية» . ومن المستطاع التعرف إليها هنا وهناك لدى الفئات الأقل «تحضراً» ، «وتعلماً» فى مجتمعنا ، غير أنها تستخدم بغير معنى محدد لما تدل عليه . ولهذا السبب ، إذا ذكر أحد من الناس مثلاً أن طقوس كنيستنا سحرية ، فلن يستطيع هو أو أى إنسان آخر تحديد ما الذى يعنيه هذا القول . وكل ما يمكن قوله هو أنه قصد به بوضوح الاستهزاء ، ولا يمكن وصفه بأنه صحيح أو باطل . وما أحاول القيام به هنا هو تخليص كلمة «سحر» من هذه الحالة ، أى من اعتبارها كلمة مهينة لا تعنى شيئاً ، وأن استخدمها مصطلحاً له معنى محدد .

ولقد بلغت هذه الكلمة الحضيض ، وأصبحت كلمة مهينة بفعل مدرسة من الأنثروبولوجيين كان لها نفوذ عظيم جديرة به . فمنذ جيلين من الزمان ، اضطلع الأنثروبولوجيون بمهمة الدراسة العلمية للحضارات المختلفة عن حضارتنا التى جمعت سوياً تحت اسم يحط بجهالة من قدرها (أو أحياناً استخدم بجهالة فى معرض الثناء عليها) وهو اسم الحضارات الهمجية . ولقد صادفوا من الأشياء البارزة بين عادات هذه الحاضرات ممارسات من نوع أجمعوا على تسميته سحراً . وباعتبارهم باحثين علميين، كان من واجبهم اكتشاف دافع هذه الممارسات فتساءلوا عما هو القصد من السحر ؟

وخضع الاتجاه الذى اتبعوه فى بحثهم عن الإجابة عن هذا السؤال إلى تأثير الفلسفة الوضعية السائدة التى تجاهلت طبيعة الإنسان العاطفية ، وردت كل شىء فى التجربة الإنسانية إلى العقل ، وتجاهلت بعد ذلك كل نوع من النشاط الفكرى فيما عدا الجوانب التى تتجه - وفقاً لمبادئ هذه الفلسفة نفسها - إلى إنشاء العلم الطبيعى . ودفعهم التحامل إلى مقارنة الأفعال السحرية «للهمجيين» (التى زعموا بحماقة عدم وجود ما يماثلها لدى المتحضرين باستثناء بعض أشياء شاذة معينة أسماها هؤلاء الأنثروبولوجيون - رواسب) بأفعال المتحضرين عندما يطبقون المعرفة العلمية للتحكم فى الطبيعة ، واستخلصوا من ذلك انتماء السحرة والعلماء إلى نفس الجنس . فكل منهم يحاول التحكم فى الطبيعة بتطبيق المعرفة العلمية تطبيقاً عملياً ، والاختلاف هو أن العالم يملك معرفة علمية بالفعل، ولهذا تنجح محاولاته فى الهيمنة على الطبيعة . أما الساحر فليس لديه شىء من ذلك ، ولهذا السبب تخفق محاولاته . فمثلاً يساعد رى المزروعات على نموها بالفعل ، غير أن الهمجى - بسبب عدم إدراكه ذلك - يرقص لها متوهماً أن فعلته ستكون مثلاً تقتدى به المزروعات ، إذ أنه سيولد لديها روح منافسة تدفعها إلى النمو بحيث تعلو إلى حيث يقفز . وهكذا استخلصوا أن السحر فى أساسه مجرد نوع من الخطأ ، أو

هو علم طبيعى خـاطئ ، وأن الأفعال السحرية هى ممارسـات علمية باطلة قد ارتكنت إلى هذا الخطأ[1] .

هذه النظرية الخـاصة باعتـبار الســحر علمـاً زائفاً، تمثل مـثلاً نادراً، للاضطراب فى التـفكيـر. وأى استـقـصاء قـريب من الكمـال للأخطاء والتحاملات التى اعـتمد عليها هذا الرأى مضيـعة للوقت، ومن ثم سأقنع بذكر انتقادين :

١ - قد يلتـمس العذر للوك عندما جـعل الهمج والبلهاء فى تصنيـفه فى مرتبـة واحدة، باعتبـارهم يمثلون نوعاً من الناس غيـر القادرين على التفكيـر المنطقى، لأن لوك ومعاصريه لم يعـرفوا شيئاً مـن الناحية الفـعليـة عنهم. غيـر أن هذا غـيـر مـغـتـفـر إطلاقـاً فى حـالة الأنثروبولوجيين فى القـرن التاسع عشر الذين يعرفـون أن الشعوب التى أسموها همـجية ـ حتى إذا ، تجاوزنا عن قـدراتها الفكرية التى تجلت فى أبتكارها نظماً سياسية وقانونيـة وقواعد لغوية معقدة للغاية - أدركت إدراكاً كافياً الصلة بين العلل والمعلولات فى الطبيعة، حتى أنها اسـتطاعت القيام بعـمليات دقيقـة فى التعدين والزراعـة وتربية

(١) لقد شـرح سير إدوارد تايلور هذه النظرية سنة ١٨٧١ فى كـتـابة الحضـارة البدائيـة Primitive Culture (الفصل الرابع) . ويعد اسـتمرار اتباعها فى عـصرنا بوساطة سيرجيمس فريزر (فى كتاب الغصن الذهبى The Golden Bough) من الكوارث التى تتعرض لها الأنثروبولوجيا المعاصرة وكل الدراسات المتصلة بها .

المواشى وماشابه ذلك. والإنسان القادر على إدراك الصلة بين العلل والمعلولات إدراكاً كافياً يسمح له بصنع فأس من خامة الحديد ليس أبله من الناحية العلمية كما تسوقنا إلى الاعتقاد بذلك نظرية تايلور والدراسات الحالية التى اعتمدت عليها والتى جاء بها السيكولوجيون الفرنسيون .

٢ - وحتى لو كان الهمجى كذلك، فإن النظرية لن تناسب الوقائع التى ابتكرت من أجل تفسيرها . . . وإليكم أحد هذه الأمثلة. فيقال إن «الهمجى» يحرص على الخلاص من قصاصات أظافره بعناية ودقة بالغة للحيلولة دون وقوعها فى يد الأعداء. فإذا سأله الأنثروبولوجى عن السر فى ذلك فإنه يفسر غايته بأنها منع العدو من استخدامها كسلاح سحرى ضده. إذ لو حدث أن أعدمت بطريقة شريرة مع استخدام الطقوس المناسبة لتأثر الجسم الذى انتزعت منه . ويبتكر الأنثروبولوجى فى توقه للبحث عن سبب تمسك «الهمجى» باعتقاد واضح البطلان (فهو مقتنع بأن أية تجربة بسيطة كفيلة بإثبات فساد هذا الاعتقاد) افتراضاً لتفسيره . والافتراض الذى يهتدى إليه هو الاعتقاد فى وجود صلة «تعاطفية» بين قصاصات الأظافر والجسم الذى انتزعت منه . وهذه الصلة قوية بحيث أن إعدام القصاصات يؤذى الجسم على الفور .

والاعتقاد الثانى بلا أساس كذلك . ولهذا فإنه فى ذاته فى حاجة إلى تفسير . ولم يلحظ ذلك الأنثروبولوجيون الإنجليز - وهم أناس أمناء

طيون - غير أن زملاءهم الفرنسيين الأكثر اتباعاً للمنطق قد لاحظوه ، واتجهوا إلى إنشاء نظرية كاملة عن عقلية البدائى بينوا فيها أن «للهمج» نوعاً خاصاً من العقلية ليس مماثلاً البتة لعقليتنا . فهى لا تعرف المنطق مثل العقلية الفرنسية ، كما أنها لا تكتسب معرفتها عن طريق التجربة مثل عقلية الإنجليز . إنها تفكر (لو اعتبرنا ما تفعله تفكيراً) عن طريق تنمية أفكارها بطريقة نعدها وفقاً لنظرتنا ضرباً من الجنون .

واستند على خطأ بسيط ، هذا النسيج غير العادى من الأفكار ، الذى لم يعد أثره على الأنثروبولوجى بشر أقل من أثره على الروابط العملية بين الأوربيين وبين الشعوب التى راقهم تسميتها الشعوب الهجمية. وإذا أمكن هذه الحقيقة أن تفسر أية واقعة فإنها لن تكون الواقعة التى لاحظوها . فالواقعة التى لاحظوها هى قيام الهمجى بإعدام قصاصات أظافره . والنظرية التى بنيت على ذلك هى القول باعتقاده فى وجود صلة «غيبية» (مع استخدام الصفة التى يستخدمها الفرنسيون) بين قصاصات الأظافر هذه ، وجسمه ، بحيث أن إعدامها يلحق به أذى . غير أنه لو اعتقد «الهمجى» هذا ، لترتب على ذلك اعتباره إعدام قصاصات أظافره انتحاراً ، إلا أنه لا ينظر إلى هذه المسألة بهذه العين ، ومن ثم فإنه لا يعتقد فى الصلة «الغيبية» المزعومة ، وبذلك تنهار أسس نسبة «عقلية بدائية» إليه .

ومع بساطة هذا الخطأ ، إلا أنه ليس بريئاً من الغاية . فهو يخفى

مؤامرة شبه واعية للسخرية من الحضارات المختلفة عن حضارتنا وازدرائها، وعلى الأخص الحضارات التى يعترف فيه صراحة بالسحر. والأنثروبولوجيون سينكرون بالطبع هذا الكلام ساخطين، إلا أن إنكارهم سينهار بعد أى أخذ ورد. فالواقعة التى بدأنا منها هى أن الهمجى يعدم قصاصات أظافره لمنع العدو من إعدامها باستخدام طقوس سحرية معينة. والأنثروبولوجى يقول بعد ذلك لنفسه: «لقد أخبرنى (الهمجى) أن ما يخشاه هو أن يحدث له أحد من الناس أمرين معاً: هما إعدام قصاصات الأظافر، والقيام بطقوس معينة. فلذلك عليه أن يعرف - كما أعرف أنا - أن هذه الطقوس هى مجرد شعوذة. وليس ثمة ما يدعو إلى الخوف منها، ونتيجة لذلك ينبغى أن يخاف من إعدام قصاصات أظافره». إن شيئاً من هذا القبيل لابد قد جال بخاطر الأنثروبولوجى. فلو أن هذا لم يحدث لما جعل نظريته ترتكن إلى واقعة زائفة (هى الخوف من إعدام قصاصات أظافره فى ذاتها) بدلاً من جعلها تستند إلى الواقعة الحقة التى لاحظها ملاحظة صحيحة (وهى الخوف من إعدام هذه القصاصات عندما يكون ذلك مصحوباً بطقوس سحرية فقط). والباعث الذى دفع الأنثروبولوجى إلى استبدال الواقعة الزائفة بالواقعة الحقة، هو اقتناعه بأن الطقوس التى قد تصحب إعدام قصاصات الأظافر هى «مجرد شعوذة» وأنه من غير المستطاع أن تؤذى أحداً. إلا أن هذه الطقوس وحدها هى التى تمثل جانب السحر فى المسألة كلها. ولقد

أنشئت نظرية السحر المزعومة بعد معالجة الحقائق بحيث تغفل منها جوانب السحر كلها . أو بعبارة أخرى إن هذه النظرية هى محاولة رفض مستترة لدراسة السحر على الإطلاق .

ولا يعتمد الأنثروبولوجيون فى الوقت الحالى كثيراً على نظرية تايلور - فريزر ، كما أنهم لا يعتمدون كذلك على النسيج السيكلوجى الذى نسجه حولها ليفى بريل . فهم على دراية أعظم بحقائق الحياة «الهمجية» أكثر من أولئك الذين اخترعوا هذه النظرية وتعمقوها ، كما أنهم أوثق صلة بحق بهذه الحقائق من ثقات الباحثين الميدانيين الذين اعتمدت هذه النظريات على مادتهم العملية . ونتيجة لهذا فإنهم يعرفون الكثير عن أفعال السحر مما جعلهم لا يؤمنون بإمكان تفسيرها وفقاً لأى أسس وضعية على أنها أعراض اضطراب فى التفكير الاستقرائى . ولكن هذه الحركة بآرائها المبنية على الخبرة وابتعادها عن نظرية تايلور - فريزر تكاد تلوذ بالصمت[1] . وكان من بين النتائج التى تمخضت عن ذلك ، وهو ما يدعو إلى الاستغراب ، رسوخ هذه النظرية (يقصد نظرية تايلور - فريزر) فى أذهان عامة الناس . إذ أدى ازدياد الإعجاب بالأبحاث

---

(١) إنهم لم يلوذوا بالصمت تماماً : انظر بوجه خاص إلى محاضرات دورهام Durham Lectures لما لينوفسكى The Foundations of Faith & Morals (أسس الاعتقاد والأخلاق) : وارجع إلى قوله فى ص ٥ (بأن أى تصور للسحر البدائى على أنه تكنية علمية زائفة لا يتصف قيمته الحضارية) .

الأنثروبولوجية المعاصرة إلى المطالبة - خارج دائرة المتخصصين - ببعض مراجع أنثروبولوجية . وتم إشباع هذه الغاية عندما صادفوا فى كتاب «الغصن الذهبى» مادة وفيرة من القصاصات الصالحة للقراءة . وأقبل الجمهور على اتباع النظرية العلمية الزائفة فى السحر - بعد أن أخطئوا وظنوا أنها أثر نفيس من الفكر الضخم - فى الوقت نفسه الذى اتجه فيه الأنثروبولوجيون إلى نسيانها .

٢ - مالا يعد سحرا (ب) المرض النفسى

إن ما قدمه فرويد فى الفصل الثالث من كتابه Totem & Taboo (الترجمة الإنجليزية لبريل ١٩١٩) لا يعد إلى حد كبير شيئاً بديلاً لنظرية تايلور - فريزر فى السحر ، بل لعله كان تنمية خاصة لها . فلقد قام ليفى بريل بالفعل بمعالجة مشكلة أسباب اتباع عقل «الهمجى» مثل هذه الطريقة غير العادية - والتى لا تبدو معقولة فى نظرنا - كما هى متضمنة فى نظرية - تايلور فريزر . وفسر ذلك بالقول بأن للهمج عقلية خاصة بهم تعمل وفقاً لهذه الطريقة (العقلية البدائية Mentalite primitive الطبعة الأولى سنة ١٩١٩) وظهرت الطبعة الأصلية تحت عنوان (الوظائف العقلية فى المجتمعات المنحطة Les fonctions mentales dans les societé inferieures) وبراهين هذا الكتاب من الأمثلة العجيبة «للميتافزيقا» بالمعنى الكونتى ، أى أنها تعتمد على محاولة تفسير الوقائع باختراع جواهر entities غامضة خفية . فطبيعة عقلية أى شخص هى فى

ذاتها مجهولة تمـامًا ، ولا تعرف إلا فى مظاهرها ، أى فى الوسائل التى يتبعها فى الفكر والفعل . فلا فائـدة إذن من محالة تفسير أفكاره وأفعاله بطريقة غريبة اعتمـاداً على افتراض أن له عقلية من نوع غريب ، لأن هذا الغـرض لا يمكن إثباته . والـواقع أن ليفى بريل قـد عـرض علينا مثـلاً عصرياً رائعاً لما ذكره موليير عن أسلوب «مونبليه» فى تعليم طلبة الطب المنطق فى القرن السابع عشر .

9 (Candidate) Mihi domandatur a docto doctor *

Causam et rationem quare
Opium facit dormire
A quoi respondeo
Quia est in eo
Vertus dormitiva
Cuius est natura
Sensus a assoupire

Chorus of : Bene bene bene respondere
Examiners : Dignus dignus est entrare
In nostro docto corpore

(*) ترجمة هذه الأبيـات هى : المرشح - معشر الدكاتـرة الأفاضل : تسألون لماذا يؤدى الأفيون إلى النوم . الرد على ذلك : هو أنه يحتـوى على مادة منومة وتخدير الحس من طبيعته . كورس الممتحنين - عـفارم ! عفارمَ يالها من إجابة ! وكم أنت جدير بالانضمام إلى زمرتنا . .

أما **فرويد** ، فعلى العكس ، ليس له ميزة أساسية سوى أنه عالم ، فهو يدرك أن مهمة العالم هى ربط الوقائع بعضها ببعض لا بوساطة جواهر غيبية ، بل بوساطة وقائع أخرى . فعندما سأل نفسه - مثلما فعل ليفى بريل - نفس السؤال وهو «لماذا يفكر الهمج بمثل هذه الطريقة الغريبة؟» كانت إجابته عن ذلك هى الربط بين الوقائع المفترضة للسحر. ومرض العصاب التسلطى كما درسه فى مرضاه . فالطفل - كما أشار - يشبع رغباته بوساطة هلوسات حسية ، وبعبارة أخرى ، يخترع إحساسات مرضية بوساطة إثارة Centrifugal لأعضائه الحسية . والهمجى يفعل شيئاً لا يتماثل مع ذلك بل يتشابه معه . فهو يشبع رغباته بأداء فعل يمثل حالات الأشياء التى يرغبها . وبعبارة أخرى فإنه يخترع هلوسات حركية (ص١٠٤ من كتاب Totem & Taboo) وضرب فرويد مثلاً لذلك أحد مرضى التسلط الذين عرفهم ، كان يعتقد أنه إذا فكر فى أى إنسان كان هذا كفيلاً باستحضاره إلى المكان المطلوب . وإذا لعن إنساناً ، فإنه يموت، وهكذا دواليك . وهذا التصور - كما لاحظ - يعد مساوياً للاعتقاد فى القدرة المطلقة لفكر الإنسان، لأنه يعنى الاعتقاد بأن أى شىء يفكر فيه الإنسان يتحقق لمجرد أن الإنسان قد فكر فيه . ويرى **فرويد** أن هذه الحالة السيكلوجية الشاذة هى التى تكمن وراء أفعال السحر .

غير أن هذا لن يجدى على الإطلاق . فقد يساعد هذا الكلام على تفسير السحر لو كان شيئاً بعيد الاختلاف عما هو عليه ، إلا أنه لا يستند

بحال إلى الوقائع الفعلية ، لأن السحر يتألف أساساً من مجموعة من الممارسات أو هو تكنيك . فليس هناك ساحر يعتقد فى قدرته على تحقيق ما يطلب بمجرد الطلب ، أو يعتقد أن الأشياء تظهر لنا لأننا نفكر فيها وكأنها قد حدثت . والأمر على العكس ، فلإدراكه عدم وجود صلة بين هذا النوع من الرغبة ، وبين التحقق (وهو فى هذه النقطة التى جعلها فرويد موضوع مقارنة يختلف عن المريض الذى ذكره فرويد) فإنه يخترع هذا التكنيك - أو يتبعه - باعتباره طرفاً وسيطاً يربط بين الشيئين .

والظاهر أن فرويد قد عرف ذلك فيما بعد فى صورة غير واضحة . إذ أدرك عدم كفاية أية نظرية فى السحر تغفل الإشارة إلى ممارسات السحر. ولهذا حاول الإشارة إليها بالقول بأن المرضى بالتسلط ، بسبب فزعهم من قدرتهم المطلقة ، يحمون أنفسهم منها باختراع تعاويذ وطقوس، مهمتها هى منع أفكارهم ورغباتهم من التحقق (ص ١٤٦) . هذه الأفعال تعد مناظرة لطقوس الساحر . غير أن المثلين لا يتشابهان ، كما لا تتشابه مانعة الصواعق مع الدينامو . فالمريض بالتسلط باعتباره فى حالة مضعضعة يعتقد أن رغباته تحقق نفسها على الفور . ونظراً إلى أن جنونه يسير على نهج معين ، فلهذا يتجه إلى اختراع وسائل لتحطيم هذه الصلة المباشرة ، ولقمع قوة تفكيره بغير أن يلحقه ضرر . والهمجى باعتباره إنساناً عاقلاً يعرف أن رغباته لا تحقق نفسها فوراً ، ولهذا يخترع الوسائل التى يتبعها لتحقيقها .

والمشكلة التى تواجه أية نظرية خاصة بالسحر تدور حول نوع الرغبات التى تعمل الأفعال التى ندعوها سحراً وسائل لتحقيقها ؟ ولم يحاول فرويد حتى طرق هذه المشكلة . إذ قضى عليها بكل بساطة عندما أخفق فى التنبه إلى الخصائص التى توجد بالفعل فى أفعال السحر ، وعندما عقد مقارنة بين سيكلوجية السحر وسيكلوجية الطقوس التى يقوم بها المرضى بالتسلط والمختلفة غاية الاختلاف . والمسألة التى تثار (ولن أتابعها هنا) هى : ماهى القوة الفعالة فى الوعى العلمى للأوربيين المحدثين التى صعبت إدراكهم المباشر للسحر ؟ وما الذى أعمى الإنجليز والأسكتلنديون دهاة من أمثال تايلور وفريزر عن الوقائع التى حاولوا تفسيرها ، عند تناولهم لهذه المسألة ؟ ولماذا يتكلم فرنسى فطن ومن أبرع الفلاسفة مثل ليفى بريل عندما يشرع فى وضع نظرية خاصة بالسحر وكأنه أحد البلهاء الذين ذكرهم موليير ؟ ولماذا كان رد فعل فرويد أعظم السيكلوجيين فى عصرنا تجاهها هو فقدان كل قدراته على التفرقة بين وظيفة سيكلوجية وأخرى مقابلة لها ؟ فهل بلغنا شأوا كبيراً من التحضر بحيث أصبحت الهمجية بعيدة عن حتى تعذر فهمها ؟ . أم هل أصبح السحر يرعبنا حتى لم نعد نجرؤ على مجرد التفكير بطريقة مباشرة فيه ؟

والتعليل الأخير هو مجرد احتمال ، ذكرته باعتباره احتمالاً ينبغى أن نكون على حذر منه . فلو كنا نحن المتحضرون نرتاع حقاً من السحر ، فلن يكون هذا الرعب من الأشياء التى يصح الحرص على المجاهرة بها .

من ناحية (وهى الناحية الوحيدة التى تعنينى مباشرة وتعنى القارئ) سيظهر هذا الرعب نفسه فى شكل نفور قوى للغاية من التفكير فى الموضوع بطريقة منطقية هادئة . ولهذا فإنه سيضع كل عائق مستطاع فى طريق تقبلنا أية نظرية حقة عن السحر ، لو عرضت علينا واحدة منها . وبعد أن ذكرت هذا التحذير سأحاول عرض مثل هذه النظرية .

٣ - السحر - ماهو؟

لوضع نظرية فى السحر ، الطريقة المجدية الوحيدة هى النظر إليه من ناحية الفن . فإن التشابه بين السحر والعلوم التطبيقية ، الذى اعتمدت عليه نظرية (تايلور - فريزر) ضئيل إلى أقصى حد ، أما الاختلافات فكثيرة . والساحر بالمعنى الحقيقى للكلمة ليس بعالم . ولو سلمنا بذلك. وأسميناه عالماً رديئاً لكان ما فعلناه هو مجرد الاهتداء إلى مصطلح مهين للخصائص التى جعلته مختلفاً عن العالم بغير بذل أى جهد لتحليل هذه الخصائص . وتتوقف على مشيئتنا ، قوة أوجه الشبه أو ضعفها ، بين السحر والمرض النفسى ، وهى الفكرة التى اعتمدت عليها نظرية فرويد. لأن المرض النفسى مصطلح سلبى يعود على أنواع مختلفة من الانحراف عن المعيار غير الدقيق الذى حددنا الصحة العقلية وفقاً له . ولهذا السبب ليس هناك ما يحول دون اعتبار عدم الاعتقاد فى السحر من بين الخصائص الدالة على الصحة العقلية . ولكن أوجه الشبه بين السحر والفن قوية ووثيقة معاً . وتشتمل أفعال السحر دائماً على جوانب أساسية

وليست عرضية من الأفعال الفنيــة مثل الرقصات والأغانى ، والرسومات والتماثيل. وفضلاً عن ذلك ، فلهذه الجـوانب دور يتشابه مع دور الترفيه فى ناحيــتين : (أ) إنها وســيلة لغاية ســبق تصورها . ولهــذا لا تعد فناً حقاً، بل صنعة (ب) إن هذه الغاية هى إثارة الانفعال .

(أ) وأما أن الســحر أســاساً وســيلة لإدراك غاية ســبق تصويرها ، فــأمر واضح - فيما أعتقد - وواضح كذلك أن ما يستخدم وسيلة على هذا الوجـه ، هو دائمــاً شيء فنى ، أو بالأحــرى شــبيــه بالفنى (لأن استخدامه وسيلة لتحقيق غاية ما لا يجعله فناً حقاً) .

(ب) وأما أن غاية السحر على الدوام هى مجرد إثارة انفعالات ، فأمر أقل وضوحــاً ، وإن كان هذا لا يحــول دون إقرار الجمــيع بأن هذه هى غايته أحياناً ، أو بأنها غاية جــزئية له على الأقل ، فاستخدام رتالة الثيران فى طقوس من يمارسون ترويض الثيــران باستراليا ، قد قصد بها - من ناحية على الأقل - إثارة انفــعالات معينة عند الممارسين . كمــا قصد بها كــذلك إثارة انفعالات أخرى عند الآخــرين الذين قد يستــمعون إليــها عرضــاً . والقبيلة الــتى ترقص رقصة الحــرب قبل إقدامــها على محــاربة جاراتها ، تعــمل بقصد على إثارة انفــعالات القتــال ، والمحاربون يرقصون لتــثبيت اعــتقادهم فى مناعتــهم ضد القتل. وتعــبر أنواع السحــر المختلفة والمعــقدة التى تصاحب أعــمال الزرع فى المجتمعات الريفية عن مشــاعر هذه المجتمعات تجاه أسرابها

وقطعانها ومحاصيلها وأدواتها الزراعية ، أو هى تساعد بالأحرى فى كل موسم من المواسم على استحضار الانفعال الذى وجد مناسباً من بين هذه الانفعالات للعمل المطلوب فى الموسم .

غير أنه برغم أن السحر يثير الانفعالات ، إلا أن سبيله فى تحقيق ذلك مختلف عن سبيل الترفيه . فالانفعالات التى تثيرها الأفعال السحرية لا يتم انطلاقها بفعل هذه الأفعال . فمن المهم من الناحية العملية للشعوب التى تعنى بالسحر الا يحدث ذلك . وسر اعتبار ممارسة السحر سحراً هو أن هذه الممارسات قد صممت بحيث لا يحدث ذلك ، إن ما يحدث هو العكس. فهذه الانفعالات تتركز وتتبلور وتتوثق بحيث تصبح أدوات فعالة فى الحياة العملية . فما يجرى فى السحر يخالف تماماً ما يحدث فى الـ Catharasis الذى يتم فيه تنفيس الانفعالات بحيث لا تتداخل مع الحياة العملية . أما فى السحر فإنها تجمع وتحول لكى توجه الحياة العملية .

وما أرمى إلى بيانه هو أن ما يحدث من تأثيرات انفعالية لدى القائمين بالسحر من ناحية ، ولدى أولئك المتأثرين بالسحر من ناحية ثانية - أحسنت إليهم أم أساءت - هى وحدها التأثيرات التى يستطيع السحر إحداثها ، وفى حالة انجازها بوعى تكون وحدها هى المقصودة . والمهمة الأولى للأفعال السحرية كلها - كما أرى - هى إحداث انفعالات معينة فى القائم به ، أو القائمين به . وهى انفعالات تعد ضرورية أو

مفيدة فى أعمال الحياة ، أما مهمة الأفعال السحرية الثانوية فهى توليد انفعالات معينة لدى الآخرين من أصدقاء القائم بالسحر أو أعدائه تفيد حياتهم أو تلحق بها ضرراً .

وسيبدو واضحاً لكل صاحب معرفة سيكلوجية وافية تساعده على فهم تأثير انفعالاتنا على نجاح مشروعاتنا أو إخفاقها ، وأثرها فى إحداث الأمراض أو علاجها ، إن هذه النظرية الخاصة بالسحر عظيمة الفائدة بسبب استخدامها عادة فى مسائل مرتبطة بأفعال الحياة اليومية عند أولئك الذين يعتقدون فى السحر . فمن يعتقد فى السحر يظن على سبيل المثال أن الحرب غير المصحوبة برقصات ستبوء بالفشل ، أو أنه إذا تأبط فأسه متجهاً إلى الغابة ولم يقم بأفعال سحرية مناسبة قبل ذلك فإنه لن ينجح فى اجتثاث أية شجرة . غير أن هذا الاعتقاد لا يتضمن الظن بأن العدو سيهزم أو أن الشجرة ستقع بفعل السحر ، بغض النظر عن أى جهد يبذله «الهمجى» . إن هذا الاعتقاد يعنى أنه فى الحرب أو عند قطع الأخشاب لاشىء يتحقق بغير روح معنوية . ومهمة السحر هى تنمية الروح المعنوية أو المحافظة عليها أو القضاء عليها . فمثلاً إذا تجسس أى عدو على رقصاتنا الخاصة بالحرب ، ورأى براعتنا فى أدائها ، الا يؤدى هذا إلى (تسلله) ومطالبته أصدقاءه بالاستسلام بغير معركة ؟ ومن حيث أن غاية السحر هى تجميع قوانا بحيث نصبح قادرين على الهجوم على عدو من البشر وليس على صخرة أو شجرة ، فإن عزيمة العدو قد

تضعضع بتأثير السحر وحده بحيث يعجز عن ملاقاتنا فى حالة فعالة ، وإلى أى حد يحدث هذا الأثر الانفعالى السلبى أمراضاً مختلفة الأنواع أو حتى الموت ، هو أمر لا يرغب أحد من طلاب سيكلوجية الأمراض فى تقرير أى رأى قاطع عنه .

وخطوة أخرى بعد هذا النوع من الحالات ، ونتنقل بعدها إلى الحالات التى يعتقد فيها الهمج - أو يبدو أنهم يعتقدون بإحداث السحر أشياء نعتقد نحن «المتحضرون» فى استحالتها ، مثل إسقاط الأمطار أو إيقاف الزلازل . وأنا على أتم استعداد للإقرار بأنهم يعتقدون مثل ذلك. ولا اختلاف بين الهمج فى هذه الناحية وبين المتحضرين . وليس هناك ما يحول دون ظهور مثل هذه الحماقات الإنسانية عندهم . كما أنهم معرضون كذلك لخطأ التوهم بأن عندهم قدرة - أو أن هذه القدرة متوفرة عند من يظنون أن لهم قوة أسمى منهم - على فعل ما يتعذر أداؤه فى الواقع . إلا أن هذا الخطأ لا يعد ماهية السحر . إنه يمثل السحر فى صورة منحرفة . ومن واجبنا الحرص قبل نسبته إلى الناس الذين ندعوهم بالهمج ، الذين سينهضون يوماً ما ويثبتون عكس ما نعتقد . والفلاح الذى ينقص محصوله بسبب تهاونه يلوم الجو عادة ، فإذا نجحت أفعال السحر فى معالجة تهاونه ، فلن يكون هناك أى مبرر لإلقاء اللوم على الجو . ومن المسائل الجديرة بالبحث احتمال اعتبار ما يرمى إليه بحق «سحر إنزال المطر» - كما يوصف بذلك - هو التهليل للزارع وإغراؤه

على مضاعفة جهله ، بغض النظر عن سقوط المطر أو عدم سقوطه .
وبالمثل من الواجب العناية عند بحث السحر الذي يقال إنه يرمي إلى إيقاف الزلازل أو الفيضانات ، وما شابه ذلك ، بالتحقق من هل غايته هي منع هذه الكوارث الطبيعية ، أم أن غايته هي إحداث انفعال عند الناس يساعدهم على تحملها بجلد وأمل . فإذا ثبت صحة الاحتمال الثاني ، تمشى ذلك مع نظرية السحر التي ننادي بها ، وإذا ثبت الاحتمال الأول ، كان من الواجب ألا يدعى بالسحر ، بل بالسحر في حالة انحرافه .

فإذا تساءلنا كيف يحدث السحر هذه التأثيرات الانفعالية لكانت الإجابة سهلة يسيرة . إن هذا يحدث بوساطة «التمثيل» . ففي حالات مثل (تلويح المحاربين برماحهم ، أو عند سحب الفلاح لمحراثه وما شابه ذلك ، عندما لا تكون هناك ثمة معارك تحارب أو بذور تبذر) تخلق مواقف تمثل المواقف العملية التي توجه إليها هذه الانفعالات . ومن الضروري ليكون السحر فعالاً ، أن يكون فاعله على وعي بهذه الصلة ، وأن يدرك ما يفعله في حالة رقصة الحرب أو طقوس الحرث وما شابه ذلك . وهذا يفسر لماذا عندما يتعرف أي إنسان على الطقوس لأول مرة يتحتم تفسيرها له شفاهة (في صورة تعليمات أولية أو بيان تفسيري ، أو في صورة أغنية تعد جزءاً من الطقوس ذاتها) ، أو محاكاتها بدقة بحيث يتعذر الخطأ .

فالسحر تمثيل ، والانفعالات التى تستحضر فيه ، تقدر تبعًا لدورها فى الحياة العملية . فهى تستحضر حتى تستطيع الاضطلاع بهذا الدور ، وتتزود بالنشاط السحرى وما فيه من قوة خلاقة ، أو تساعد على تركيز الجانب السحرى فى الحياة العملية التى تتطلبه ، ففعل السحر يشبه الدينامو الذى يزود الحياة العملية بالتيار الانفعالى الذى يدفعها . ومن ثم فإن السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الإنسان ، وهو موجود بالفعل فى كل مجتمع سليم ، وأى مجتمع - مثل مجتمعنا - يعتقد أنه قد تجاوز الحاجة إلى السحر ، أما قد أخطأ فى هذا الظن ، أو هو مجتمع ميت ، فى حالة احتضار بسبب افتقاره إلى العناية بكل ما يساعده على البقاء .

٤ - الفن السحرى

الفن السحرى هو فن تمثيلى . ولهذا السبب فإنه يعتمد على استحضار الانفعال . وهو يعمل بناء على قصد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لإطلاقها فى أمور الحياة العملية . وقد يتصف مثل هذا الفن بالجودة أو بالرداءة ، فى حلة الحكم عليه وفقاً لمعايير استاطيقية . غير أن ما فيه من هذا النوع من الجودة أو الرداءة قليل الارتباط - إن وجد مثل هذا الارتباط - بفاعليته فى مهمته الأصلية . فبراعة النزعة الطبيعية الفنية التى تظهر فى صور الحيوانات فى العصر الحجرى الجديد - ومن المسلم به أن مهمتها سحرية - لا يمكن إرجاعها إلى مهمة هذه الصور السحرية .

فلو ذكر لأى مبتدئ حديث العهـد بطريقة وقورة عند مشاهدته هذه الصور بأن ما يراه هو رسم لبيـسون (نوع من الأنعام يشبـه الثور) ، فإن أى نوع من التلطيخ والعشوائيـة كان سيحقق الغاية . وعندمـا يبلغ الفن السحرى مستوى استاطيقيا رفيعاً فإن هذا يرجع إى أن المجتمع الذى ينتمى إليه هذا الفن (ولا يقصـد بذلك الفنانون وحدهم ، بل الفنانون والمتـذوقون على حد سـواء) يطالب أن يتصف هذا الفن بالـتميـز الإستاطيـقى زيادة على البراعة المتواضعة للغاية التى ساعدته على تحقيق مهمة السحر . فلمثل هذا الفن دافعان . ويتحقق له السمو مادام هناك شعور بوجود توافق مطلق بين هذين الدافعين . فبمجرد اعتـقاد النحات «بأنه من المؤكد أن بذل أى جهد فى (تشطيب) تمثال مـعين مضيعة لـلوقت مادام سيقبـر بمجرد تركى له ، فإن هذا سـيعنى انفصـال الدافعين فى عقله . أى أنه قـد جالت فى ذهنه فكرة إمكان تحقـيق حاجات السحـر اعتماداً على شىء أقل من أفـضل ما يستطيع أن ينجز ، مع فهم هذه العبارة فهـماً استاطيقياً . ومن هذه الحالة يبدأ التدهور على الفور . وبحق أن مثل هذا التدهور قد سبق ذلك ، لأن أى أفكار من هذا النوع لا تتوارد إلى الوعى ، إلا بعد أن تكون قد بدأت تؤثر فى السلوك منذ أمد بعيد .

والتغير الذى صادفتـه الروح ، وجعل هناك فارقاً بين كل من عصر النهضة (الرينـسـانس) والفن الحديث . والعصور الوسطى ، يعـتمد على حقيـقة أن الفن الوسيط ، كان صراحـة وبصورة قاطعة سـحرياً بينما لم

يعد فن عصر النهضة والعصر الحديث كذلك . وأقول «لم يعد كذلك» لأن ذروة هذا الفن غير السحرى ، أو المضاد للسحر فى تاريخ الفن ، لم يمتد إليهما إلا فى أواخر القرن التاسع عشر . والتيار الآن يتحول تحولاً واضحاً . على أن الاتجاه لم يسر على وتيرة واحدة . إذ ظهرت بعض التيارات المضادة حتى فى التسعينيات عندما عمت الدوائر الأدبية الإنجليزية مدرسة من أدعياء الإستاطيقا الذين ادعوا اتباع مذهب ينادى بأن الفن ينبغى ألا يتبع أية غاية نفعية ، بل يجب ممارسته من أجله فحسب . ولهذه الصيحة الخاصة بأن الفن للفن كانت مبهمة فى بعض نواح . فهى على سبيل المثال لم تفرق بين الفن الحق والترفيه . وكان الفن الذى افتتن به أنصار هذه الدعوة ومارسوه فناً ترفيهياً مخجلاً لأنه كان يرفه عن زمرة منتقاه من الناس اختاروا أنفسهم ، إلا أنه من ناحية قد كان ذا غاية محددة ، إذ أنه قد عمل على استبعاد الفن السحرى تماماً . وفى مثل هذا الجو العطرى العفن المماثل لجو تاجر بيع الخزف انطلق روديارد كيبلنج بصباه وعصبيته وقصر نظره وتحمسه ، مستخدماً قلمه القدير فى استحضار الانفعالات - التى رأى أثناء إقامته بالهند ، أنها وثيقة الصلة بالحكم الإنجليزى الإمبراطورى لها - وإطلاقها . وانزعج الإستاطيقيون لا لأنهم يعارضون الإمبريالية ، بل لأنهم يعارضون الفن السحرى . فلقد أخطأ كيبلنج فى حق أكثر مقدساتهم حرمة ، وما كان أسوأ ، هو أنه قد لاقى نجاحاً ضخماً من جراء ذلك . إذ تعلق به الوف من الناس الذين يعرفون

هذه الانفعـالات ودورها في تسيير أعـمالهم اليومـية ، ويشبهـونها بدور البخار في تسيير الآلات البخارية ، إلا أن كيبلنج كان رجلاً ضئيل الحجم مريضاً بالحساسية ، ولهذا أدت المعارضة التي لاقاها من الاستاطيقيين إلى تعـرضه للعـواصف وهو يافع ومن ثم انقـسمت روحه بين غـايتين ولم يستطع أن يكون على ولاء كامل لأى منهما .

واليـوم قد دار الفلك . فلقد ازداد التعلق بمبـادئ كيبلنج بدلاً من أوسكار وايلد . وارتد أغلب أئمة شباب كتابنا إلى الفن السحرى ، وإلى حد مـا تعد هذه الردة هي أبرز أحداث الفن البـريطانى اليوم . وفى نظر الإستـاطيقى لايهم أن يكون هذا الأدب السـحرى الجديد قـد انصرف عن الدعوة للإمبريالية ، واتجه بدلاً من ذلك للدعوة إلى الشيوعية ، فمن غير المهم عنده (وإن كان هـذا يهم السياسى) مـا تفعله العقـيدتان المتنازعـتان اللتان اقتـسمتا ميـراث ليبرالية القـرن التاسع عشر . فلا يهـمه إن كانت للشيوعيـة ألسنة وعينان وأصابع ، أو إذا كانت للفاشـية أسنان ومخالب فقط . إن ما يهم الإستاطيـقى هو عودة ظهور نوع قديم للغاية من الوعى الإستـاطيقى هو النوع الـذى اتجه إلى إحداث انقـلاب في التعـاليم التى جاءت بها الانتـقادات المريرة التى وجهت في القرن التاسع عـشر . فهو بدلاً من أن يظهر «عدم مـبالاة بالموضوع ، باعتباره مـوجود أمر تافه يمارس الفنان فيه قـدراته ، وأن ما يهم هو قدرات الفنان ، والطريقة التى اتبـعها في عرض هذه القدرات » أصبح لسان حاله هو القول «أن قدرات الفنان لا

يمكن إظهارها إلا إذا مارسها فى مـوضوع جدير بها» . ويرمى هذا الوعى الإستاطيقى الجديد إلى إصابة عصفورين بحجر واحد . فهو يرى الموضوع جانباً متكاملاً فى العـمل الفنى ، ويتمسك بذلك . فلكى يقدر أى عمل فنى ينبغى أن يكون المرء معنيًا بموضوعـه فى ذاته ، بالإضافة إلى اهتمامه بتناول الفنان له .

وتبدو هذه الكلمات مفزعة فى نظر الإستاطيقى الذى تعلم فى مدرسة القرن التـاسع عشـر . فإن النظر إلى هذه الكلـمات بعين الجد قـد يعنى الرجوع إلى عـصر تدهور فنى ، وإلى الهمـجية . أى إلى العـصر الذى يركن فيه مطلب الكمال الفنى الصعب المنال جـانباً ، بعد تفضيل الدعاية السهلة عليه ، والذى يتم الحكم فيه على الفنانين لا وفـقاً لميزاتهم الفنية بل وفقاً لتوافقهم مع العقائد السياسـية والأخلاقية والاقتصادية المقبولة من المجتمع الذى ينتمون إليه . إذ أن هذا يعنى طرح حرية الفن الحديث التى تم الحصول عليها بعد لأى جانباً ، وهيمنة المذاهب الغيبية الغامضة .

ولن أتابع هذه المسـألة أكثـر من ذلك . إذ سـوف نتناولها بطريقـة جدية فى مـوضع آخر . وفيمـا يتعلق بالحاضـر ، سأقتصـر على إثبات حقيقـة تجدد ظهور الفن السحرى أمام أعيننا ، وانقـسام الباحثين النظريين فى الإستاطيقا والنقد فى نظرتهم إليها .

ولقـد ذكـرت التجـدد . إلا أنه لن يبـدو تجـدداً إلا إذا نظرنا إلى المكونات التى يتألـف منها الفن نظرة متـرفعة أو متـعالية . فـإن الإنتاج

الفنى ليس مقصوراً على صفوة الفنانين الذين اختاروا أنفسهم . فمنذ عصر النهضة ، لدينا على أقل تقدير ، بالإضافة إلى هذه الصفوة اتجاهان فنيان نشطان آخران . والسمة السحرية فى الفن فى كل منهما غير خافية.

فهناك أولاً - الفن القومى الخاص بالفقراء ، وعلى الأخص الفن الريفى أو القروى الذى يطلق عليه اسم «الفن الشعبى» باعتبار هذا الاسم دالاً على مافيه من روح ود وإخاء . ويتألف هذا الفن الشعبى من أغان ورقصات ، وحكايات ودرامات . ولقد أهمل هذا الفن فى انجلترا (بما يسودها من اتجاهات تنزع إلى ازدراء الفقراء مما أدى إلى اختفائه اختفاء يكاد يكون تاماً[1] ، قبل أن يصبح «المتعلمون» على بينة من أمره . وهذا الفن إلى حد بعيد سحرى فى أصله وبواعثه . فهو فن سحرى قد صدر عن شعب مشتغل بالزراعة .

ثانياً - هناك الفنون التقليدية الخاصة بأصحاب الثقافات المتواضعة من الطبقات العليا . ومن الواجب الإفاضة فى الكلام عن هذا النوع (بالنظر إلى كثرة حدوث إساءة فهم لطبيعته) . وما أعنيه بهذا النوع هو أشياء مثل مواعظ المنابر وشعر التراتيل ، وموسيقى الآلات التى تعزفها الفرق الموسيقية العسكرية ، وفرق الرقص ، وزخارف حجرات الجلوس ، وإلى

(١) فى سنة ١٨٩٣ جمعت مائة وأربعون حكاية خرافية فى انجلترا . ومنذ ذلك العهد أمكن العثور على قليل من الحكايات القليلة الأخرى . وبين سنة ١٨٧٠ ، سنة ١٨٩٠ أمكن كلاً من فرنسا وإيطاليا جمع ألف حكاية فى كل منهما .

غير ذلك . ويكفني أن ألمح أمارات التحفز على وجه القارئ المعتز بثقافته واسمعه يصيح «إن هذا لعمري ليس بفن إطلاقاً» وأنا أعرف ذلك، ولكنه سحر . والآن وبعد أن أصبحت الصلة بين الفن والسحر مشكلة هامة مرة أخرى بحيث لن يستطاع طرحها جانباً بكل بساطة وسطحية ، فيهم الإستاطيقى أن يعرف بأن السحر فى حالة ازدهار ، وهو موجود فى كل مكان برغم عدم معرفة أئمة المجتمع (كما يعتقدون لنفسهم) له ، فهم قد اعتبروا أنفسهم متنورين استناداً إلى اعتقادهم بأنهم نبذوا السحر نهائياً .

ومسألة الفن الدينى بتراتيله وطقوسه وشعائره ، ربما لا تحتاج إلى تحليل . فمن الواضح أن مهمته هى استحضار - ومواصلة إعادة استحضار - انفعالات معينة تتأثر بانطلاقها أفعال الحياة اليومية . وعند وصف هذ الفن بأنه سحرى ، فإننى لم أنكر حقه فى أن يسمى دينيا .

والآن ، وبعد أن أصبحنا لا نستخدم كلمة سحر على سبيل الإستهزاء ، وقررنا ما تعنيه ، فلا أجد فى حاجة إلى التشبث بإطلاقه على الأشياء التى يبغضها ، أو فى حاجة إلى التردد فى إطلاقها على أى شيء يقدره . فالسحر والدين أمران مختلفان . لأن السحر هو استحضار انفعالات مطلوبة لسير الحياة العملية ، والدين عقيدة أو مذهب من المعتقدات المتعلقة بالعالم ، هو علاوة على ذلك طائفة من القيم أو نسق

للسلوك . غير أن لكل دين جانبه السحرى ، وما يوصف عادة بأنه «ممارسة» الدين يعنى ممارسة ناحيته السحرية .

ومسألة الفن الوطنى واضحة كذلك ، أو ربما لا تقل فى وضوحها كثيراً عن المسائل الأخرى ، سواء عنى بالوطنية : القومية أو التعصب لحضارة معينة أو بلد معين ، أو عضوية حزب ما أو طبقة أو أية جماعة من الأفراد . ومن أمثلته الأشعار الوطنية والأغانى المدرسية وتصاوير الأساطين والجهابذة ، وتماثيل رجالات الدولة ، والنصب التذكارية للحرب والصور والمسرحيات التى تعيد ذكر الأحداث التاريخية والموسيقى العسكرية ؛ وكل الصور العديدة من الاحتفالات والمواكب والطقوس التى ترمى إلى التنبيه للولاء للدولة أو المدينة أو الحزب أو الطبقة أو العائلة أو أية وحدة اجتماعية أو سياسية . كل هذه الأشياء ذات طابع سحرى ، مادام القصد منها هو إثارة انفعالات لا تنطلق فى ناحية أو أخرى بتأثير التجربة التى أثارتها ، بل تتجه بدلاً من ذلك إلى التسرب فى أفعال الحياة اليومية ، وتحدث أثراً فى هذه الأفعال يهم الوحدة الاجتماعية والسياسية المعنية .

ويمكن مصادفة طائفة أخرى من الأمثلة فى الطقوس التى اعتدنا تسميتها بالألعاب الرياضية . فصيد الثعالب ولعب كرة القدم ليسا من ناحية أولية ترفيها يمارس بقصد التسلية البريئة . كما أنهما ليسا وسيلة خاصة بالتدريب البدنى ، الذى يقصد به زيادة القوة والمهارة البدنية .

إنها أفعال طقوسية تؤدى باعتبارها واجبات اجتماعية وتحاط بكل مظاهر السحر وأبهته المعروفة تماماً ، مثل الأزياء الطقوسية والمصطلحات الطقوسية والأدوات الطقوسية ، وأهم من كل ذلك الشعور بالتميز أو التفوق على جمهرة الآخرين . وعندما أقول ذلك فإننى لا أذكر شيئاً مستحدثاً . فالرجل العادى[1] قد تأمل بالفعل هذه المسائل بمافيه الكفاية بحيث أستطاع الاهتداء إلى تقدم صحيح لغايتها . فهو يراها وسيلة لتحقيق ما يدعوه «بتهذيب الخلق» ومهمتها هى إعداد عشاقها لأعمال الحياة ، وعلى الأخص الأعمال الخاصة بالمرتبة التى أرادها الله لهم . فهذه الألعاب الرياضية - كما يقال لنا - تبث روح الجماعة والشعور بروح التنافس الرياضى وتعلم عادة ضبط النفس (أثناء ركوب الخيل) والمبارزة بروح تدل على الرجولة ، أو بعبارة أخرى ، أنها تولد انفعالات يراد انطلاقها فى أنوع معينة من مواقف الحياة اليومية . وبغيرها يتعذر مواجهة هذه المواقف فى أنسب صورة . إنها تمثل جانب السحر فى فريضة الوصول إلى «الجنتلمان . ولا ينكر هذا الكلام حتى أعنف منتقديه . فهم لا يذكرون أن هذه الألعاب الرياضية ليست سحرية . أو أن سحرها ليس فعالاً . إن ما يقولونه هو أن الانفعالات التى يولدها هذا السحر التقليدى الذى ينسب إلى الطبقة العليا فى انجلترا ليست بالانفعالات التى تناسب

---

(١) والأنثروبولوجيون على بينة من هذه النقطة - أنظر كتاب (Hocart) The Progress of Man (تقدم الإنسان) ١٩٣٣ .

على أفضل وجه أى إنسان يرغب فى الحياة بطريقة فعالة فى العالم كما هو اليوم .

وختامًا للأمثلة سوف نتناول بالبحث أمثلة خاصة بمراسم الحياة الاجتماعية . ومن بين هذه الأمثلة : حفلات الزواج والجنازات وحفلات الغذاء والرقص ، والاحتفالات بأنواعها التى تزدان بأبهتها حياة المتحضرين فى العصر الحديث من رجال ونساء (والتى تعد لهذا السبب على أقل تقدير أشكالاً من الفن بالقوة) . فكل هذه الأشياء سحرية فى جوهرها . وكلها تستلزم زياً لم يقصد به التسلية أو إرضاء ذوق فردى ، إذ هو يتبع نمطاً سبق تحديده . وغالباً لا يكون هذا الزى مريحاً على الإطلاق ، وعند تصميمه يراعى دواماً تأكيد جلال المناسبة . وكل مراسم الحياة الاجتماعية تستلزم أنواعاً محددة من الأحاديث ، أو على أية حال شذرات من بعض مفردات مقررة . كما أنها تستلزم أدوات رسمية مثل الخواتم أو النعوش أو أجهزة معقدة من السكاكين والشوك والأكواب ، كل قطعة منها ذات دور مخصص لها . ويكاد يكون من مستلزمات هذه الطقوس استخدام أزهار ذات أوصاف محددة تنظم وفقاً لطريقة محددة ، بالإضافة إلى تقديم فروض معينة لأعلى مقام فى هذه الطقوس . ومن مستلزماتها كذلك أتباع مراسم محددة فى الفرح أو الحزن .

وفيما يتعلق بغايتها ، فإن كل هذه المستلزمات ترمى صراحة وبقصد إلى إثارة انفعالات معينة يراد منها تخصيب الحياة العملية فيما بعد .

أما حفلات الزفاف ، فلا صلة لها بحقيقة قيام حب (عندما يعد ذلك حقيقة) بين الطرفين الأساسيين . فهي لا تعني الإفصاح عن ذلك ، ولهذا يمقتها كثيرون من الذين يحبون بعمق ويرونها إهانة لعواطفهم ، ولا يتحملونها إلا بسبب إرغامهم على قبولها خضوعاً لمعتقدات عائلاتهم . وغاية هذه الحفلات هي خلق باعث عاطفي يساعد على تحقيق صلة من نوع معين . هذه الصلة ليست صلة محبين ، بل صلة زوج وزوجة ، يعرفهما العالم وفقاً لهذا الأساس سواء توفر الحب أم لا .

والجنازة هي إعادة توجيه للمشاعر من نوع مختلف ، فغرض مشيعي الجنازة الأساسي ليس استعراضياً علنياً لأحزانهم ، بل هم يرمون إلى طرح الصلة العاطفية القديمة التي كانت تربطهم بالشخص في حياته جانباً ، ولن يستبدل به صلة عاطفية جديدة بنفس هذا الشخص باعتباره ميتاً . والجنازة تمثل تعهدهم العلني بأنهم سيعيشون في المستقبل بدونه . وهو تعهد عسير يصعب تحقيقه كاملاً ، فمن منا يعرف قلبه معرفة كافية تساعده على تقرير ذلك .

والقصد من حفلات الغذاء هو خلق صلة أو تجديدها . وهذه الصلة ليست صلة تفاهم أو مصالح أو قائمة على أمور سياسية ، بل هي ترمى إلى مجرد توثيق صلة صداقة عاطفية بين المدعوين ، وعلى الأخص بين الداعي وكل مدعو من المدعوين الكثيرين . فهي تعزز عاطفة الصداقة وتبلورها . وأفضل ما يتوقع منها هو أن يشعر كل فرد بمدى الجاذبية

الشخصية في الآخر . وأقل ما يتوقع منها هو أن يشعر بأن الآخر ليس شخصاً مرذولاً إلى هذا الحد . وسوف تكون حفلة الغذاء هزيلة للغاية إذا لم تستحضر فيها إلى حد ما هذه الانفعالات ، وإذا لم تبعث إلى حد ما الحياة في الحفلة ذاتها .

والرقص كان على الدوام سحراً ، ومازال يظهر لنا هذه الصورة . وغايته الأساسية في صورته الحديثة والمتحضرة هي التعارف الرسمي فالقصد منه هو إثارة الاهتمام لدى الصغار من كلا الطرفين ببعض أفراد من الجنس الآخر يتم اختيارهم أو اختيارهن - تبعاً لفعل رسمي - من بين الأشخاص الذين يؤهلهم حسبهم ونسبهم (أي تنشئتهم المناسبة في مراحل الحياة المختلفة) بالارتباط سوياً بالزواج . ومادام تحقيق هذا الاهتمام ، وتبينه تبعاً لذلك ، أمراً بعيد التحقق خلال الرقص ، فلذا فإن المقصود هو أن يثمر هذا الاهتمام في الصلة التي تنشأ مستقبلاً . والحفلة الراقصة أساساً كما وصفتها بحق جداتنا الأكثر صراحة ، هي المناسبة التي تعثر فيها الفتيات على الزواج .

وعلى وجه الدقة ، كل هذه الطقوس والمراسم السحرية تمثيلية . فهي تمثل تمثيلاً حرفياً - وإن كان هذا يتحقق بعد انتقاء - الأفعال العملية التي قصد أن تنهض بها . وفي حالات مثل رقصات الحرب ، وطقوس الحرث تكون رمزية ، بالمعنى الذي عرفنا به هذه الكلمة - بعد اعتراضنا عليه - في نهاية الفصل الثالث (٤) . وعلى سبيل المثال في الزواج تتشابك يدي

الزوجين ، ويسيران وقد تأبطا ذراعيهما وسط الجميع رامزين إلى رابطتهما في نظر العالم . وفي الجنازة ، المشيعون يوارون الميت التراب ، وهم يرمزون إلى تحررهم من العاطفة التي أبدوها نحوه في الحياة . وفي حفلات الغذاء يتناول المضيف والضيف نفس الطعام رامزين إلى روح الود والألفة التي ينبغي أن تسود صلتهم الأكثر تعاطفًا مستقبلاً . وفي الرقص يرمز تعانق رفقاء الرقص إلى عناق الحب .

وبوجه عام ، كل هذه الطقوس والمراسم إذا نظر إليها نظرة استاطيقية بحتة ، تعد أعمالاً فنية متوسطة القدر ، مثل أية تصويرة أكاديمية عادية ، ويرجع هذا إلى نفس السبب . ففي كل هذه الحالات يوجد دافع فني ، إلا أنه خضع لهيمنة الجانب السحري ، كما تجرد من طبيعته الحقة . فأنغام التراتيل والأغاني الوطنية ، عادة ، لا تستحق أي تقدير من الموسيقيين . ومن غير المتوقع أن يظهر أي علم من أعلام الباليه أي تحمس عند مشاهدة صيد الثعالب أو مباراة في الكريكيت . ويندر أن تكون أعمال الإشراف على حفلات الزواج أو الولائم ذات قيمة فنية عالية. ولن يثني أي راقص محترف كثيراً على ما يجري في أي حفلة راقصة أنيقة . غير أن كل هذا النقد شيء والطابع السحري البحت في هذه المراسم ، أو بالأحرى الطابع التمثيلي الذي يعد الطابع السحري مجرد مظهر من مظاهره ، شيء آخر . فهذه المراسم ليست فناً حقاً ، ومثلها في ذلك مثل التصاوير أو صور المشاهد الطبيعية . فلها - مثل كل

هذه الأشياء - مهمة آلية غير استاطيقية تماماً ، وهى مهمة إحداث انفعالات محددة . وهى مثلها قد تصبح فناً كذلك على يد فنان حق (ومن الواجب ألا نتصور وجوده بمعزل عن متذوقين يطالبون بالفن الحق) . وسوف يتحقق ذلك إذا أمكن الشعور بالباعثين الفنى والسحرى ، وكأنهما باعث واحد ، كما حدث بين سكان كهوف «أوريناك» «وماجدلينا» وعند المصريين القدماء واليونانيين والأوروبيين فى العصور الوسطى . غير أن هذا لا يمكن أن يحدث فى حالة وجود شعور بتمايز الباعثين ، كما هو الحال الذى لا يتغير عندنا .

❁

ملحوظة ٢ - لقد اقتضت ضرورات البحث المباشرة فى هذا الكتاب أن أكتفى بالاطلاع على الفصل الثالث من كتاب فرويد : Totem & Taboo . ولعل القارئ يغفر لى إذا أضفت القول بأن كل شىء ذكرته عن هذا الفصل ينطبق بالمثل على باقى الفصول مع مراعاة اختلاف الأحوال (mutatis mutandis) . فالمغالطات كامنة فى الأساس الذى اعتمد عليه فرويد عند تأليف الكتاب . وهذا الأساس هو تطبيق نظرات التحليل النفسى ونتائجه على المشكلات التى لم تفسر فى سيكولوجية الأجناس ، عند معالجتها . وبلغة أكثر بساطة ، هذا يعنى تفسير غرائب معتقدات الهمج وسلوكهم ، بالقياس إلى الغرائب التى يلاحظها المحللون النفسيون فى مرضاهم . غير أن كلمة «همجى» هنا تعنى فقط «الانتماء

إلى أية حضارة فات اختلاف ملحوظ عن حضارة أوروبا الحديثة . وغرائب عقيدة الهمجى وسلوكه ، هى مجرد نقاط تبدو غريبة فى نظر الأوروبى الحديث . وأعنى بذلك النقاط التى اعتمد عليها هذا الاختلاف. وأنا إذا استخدمت مرة أخرى لغة أكثر من ذلك بساطة أستطيع القول بأن ما فعله فرويد هو رد الاختلافات بين الحضارة الأوربية والحضارات غير الأوربية إلى اختلاف بين المرض العقلى والصحة العقلية . فهل من الغريب بعد ذلك أن يقابل الهمجى ذلك بالمثل ؟

وليس هنا المكان المناسب للكشف تفصيلياً عن الحيل والسفسطة التى أعتمد عليها فرويد فى إقناع نفسه (وآخرون كذلك كما هو واضح) بأنه قد حقق ما أراد . وما أوحى إليه من وراء هذه الملاحظة هو بيان أن الشخص الذى يستطيع محاولة مساواة الاختلاف بين الحضارات بالاختلاف بين المرض العقلى والصحة العقلية ، وبعبارة أخرى الذى يحول المشكلة التاريخية لطبيعة الحضارة إلى مشكلة طبية هو شخص تعد كل آرائه فى جميع المشكلات المتصلة بطبيعة الحضارة زائفة . هو زيف يتناسب تناسباً طردياً مع مقدار تمسكه بإخلاص بمحاولاته . ويزداد زيف آرائه خطورة كلما عظم تأثيره فى مجال بحثه . ومن بين المشكلات الخاصة بطبيعة الحضارة مشكلة طبيعة الفن .

الفصل الخامس
الفن والترفيه

١ - الفن الترفيهى

إذا صـممت أية أداة لإثارة أى انفـعـال معين ، وكـان القصـد من انطلاق هذ الانفعال هو المتعة باعتبـارها شيئاً ذا قيمة فى ذاته ، ولم يكن المقصود هو تفريغ هذا الانفعال فى مشاغل الحياة العادية، كانت مهمة هذه الأداة هى الترفيه أو التسلية . والسحر مفيـد ، وهذا يعنى أن الانفعالات التى يثيرها تقوم بمهمة عملية فى أمور الحيـاة اليومية . والترفيه ليس مفيداً بل ممتعاً فحسب ، لأن هناك سداً منيعاً يفصل بين عالمه وبين عالم المسائل العامة ، والانفعالات التى تتولد عن الترفيه تتوقف عند هذا السد .

وكل انفعال إذا نظر إليه من الناحية الديناميكية يمر بمرحلتين : مرحلة التعبئة أو الاستثارة ، ومرحلة التفريغ ، وتفريغ أى انفعال هو فعل يتحقق نتيجة لاستحثاث هذا الانفعال وعندما نقوم به ، فإننا نطلق الانفعال ونريح أنفسنا من التوتر ، الذى يظل جاثماً على نفوسنا إلى أن نتمكن من تفريغه بهذه الطريقة . والانفعالات التى يولدها أي ترفيه ينبغى تفريغها مثل أية انفعالات أخرى ، إلا أنها تفرغ فى فراغ - أو فى الفارغ فحسب . وهذه فى الواقع هى السمة التى يتميز بها الترفيه . فالترفيه هو وسيلة لتفريغ الانفعالات بطريقة معينة بحيث لا تتداخل مع مهام الحياة العملية . غير أنه بالنظر إلى أن تعريف الحياة العملية على هذا الوجه قد يعنى تعريفها بأنه جانب الحياة الذى لا يدعى ترفيهاً فحسب . لهذا السبب فلو قصد بهذا القول التعريف فإنه سيؤدى إلى الوقوع فى دور ولذا علينا أن نقول : إن إقامة حد بين الترفيه والحياة العملية[1] يعنى تقسيم التجربة إلى قسمين . وهذان القسمان يتصلان بعضهما ببعض بطريقة ما بحيث لا يسمح للانفعالات التى تتولد فى أى قسم بتفريغ نفسها فى القسم الآخر . ففى أحدهما ، الانفعالات ينظر إليها باعتبارها غايات فى ذاتها . وفى الآخر ينظر إليها باعتبارها قوى تؤدى فاعليتها إلى غايات تتجاوزها . والقسم الأول يدعى الآن الترفيه ، ويدعى القسم الثانى بالحياة العملية .

---

(١) الاستاطيقيون الذين يجادلون فى الصلة بين «الفن» و «الحياة» باعتبارهما يدلان على شيئين غير متضمنين بعضهما فى بعض ، يدور جدلهم بالفعل حول هذه التفرقة .

وإذا أريد تفريغ الانفعال بغير تأثر الحياة العملية به ، فمن الواجب خلق موقف وهمى يفرغ فيه هذا الانفعال . وسوف يكون هذا الموقف بالطبع موقفا «يمثل» الموقف الحقيقى يفرغ فيه الانفعال نفسه من الناحية العملية (انظر الفصل الثالث ٤) .

والاختلاف بينهما - وهو ما تبين عندما أسمينا الموقف الأول موقفاً حقيقياً وأسمينا الموقف الثانى موقفاً وهمياً - هو ببساطة كما يلى : الموقف الذى دعوناه بالوهمى هو الموقف الذى يفهم منه توارى الانفعال المفرغ ، أى أنه لن يؤدى إلى حدوث العواقب التى كان المفروض أن يحدثها فى أحوال الحياة العملية ، فمثلاً إذا عبر إنسان لآخر عن البغض بأن لوح بقبضته فى وجهه وهدده وغير ذلك ، لاعتبر هذا الإنسان عادة شخصية خطرة ، أو خطرة على الأخص فى نظر الشخص الذى تهدد ، الذى سوف يلجأ لهذا السبب إلى خطوات معينة لوقاية نفسه ، ربما كانت تهدئة الشخص الأول ، أو مهاجمته ، أو التغلب عليه ، أو الاستعانة بالشرطة، فإذا فهم بأن شيئاً من هذا القبيل لن يحدث ، وأن الحياة سوف تستمر وكأن شيئاً مالم يحدث ، فإن الموقف الذى عبر فيه عن الغضب يدعى فى هذه الحالة موقفاً وهمياً .

والمواقف من هذا النوع تشبه المواقف المترتبة على السحر فى كونها تمثيلية ، أى أنها تؤدى إلى استحضار انفعالات مماثلة للانفعالات التى تستحضر فى حالة المواقف التى يقال أنها تمثلها . وهى تختلف من ناحية

أنها «غير حقيقية» أو «وهمية» أى أن الانفعالات التى تستحضرها قد قصد تواريها بدلاً من انسيابها فى المواقف المتمثلة . وجانب التوهم هذا هو ما يدعى «بالوهم» (المترتب على الوقائع المصطنعة) . وهو عنصر يختص به الفن الترفيهى وحده ، ولا يصادف إطلاقاً فى السحر أو فى الفن بمعناه الحق . وفى حالة طقوس السحر ، إذا قال أحد الناس عن صورة معينة أنها «بيسون» أو قال عن تمثال من الشمع «هذا هو عدوى» فلا وجود لأى وهم فى هذه الحالة . فالكل يعرف جيداً الاختلاف بين الشيئين . والوهم فى الفن الترفيهى يختلف اختلافاً بيناً عن أوهام ألعاب الأطفال التى لا تعد ترفيهاً ، بل تعد نوعاً جاداً من العمل . ونحن إذا دعوناها بالوهم كان هذا على سبيل التشبيه بأشياء صادفناها فى تجاربنا بعد البلوغ .

وفى حالة إطلاق هذه التسمية - وفيها إساءة فى الوصف - فإننا نكون قد أيدنا استمرار الطفل فيما يقوم به ، حتى يستطيع التدرب على المشكلات الأساسية فى حياته بغير تعويق أى تدخل قد يقوم به البالغون بغير تردد لو عرفوا ما يرمى إليه من فعله .

وكثيراً ما عقدت مقارنات بين الفن واللعب ، بلغت فى بعض الأحيان إلى حد اعتبارهما متماثلين ، وهذه المقارنات لم تساعد البتة على إلقاء الكثير من الضوء على طبيعة الفن ، لأن من قاموا بها لم يبذلوا أي جهد فى تأمل ما يعنونه باللعب . فإذا كان المقصود باللعب تسلية الإنسان لنفسه - كما تعنى فى كثير من الأحيان - لما كان هناك أى تشابه هام بين

اللعب والفن الحق ، أو أى تشابه بين اللعب والفن التمثيلى فى صورته السحرية . إلا أنه يوجد أكثر من وجه شبه بين اللعب والفن الترفيهى ، بحيث يمكن القول بأن الإثنين شىء واحد . وإذا عنى باللعب المشاركة فى الألعاب ذات الطابع الطقوسى فإنما الفن الحق لا يشبه ذلك إلا قليلاً . وربما كان وجه الشبه بين هذه الألعاب والفن الترفيهى أقل من ذلك . إلا أن هذه الألعاب - كما رأينا - ليست شبيهة بالسحر فحسب، بل هى سحر . غير أن هناك شيئاً آخر نسميه باللعب ، وهو الفعل الخفى الذى يشغل بال الأطفال ليلاً ونهاراً . فهو ليس ترفيهاً ، وإن كنا نحن البالغين قد نرفه عن أنفسنا بتقليده ، بل وقد نشارك فيه فى بعض مناسبات خاصة . هو ليس بسحر ، برغم ما يبدو بينهما من تشابه فى بعض النواحى . فلعله شبيه بالفن الحق إلى درجة كبيرة . ولقد قال عن الأطفال جيامبتيستافيكو - الذى عرف الكثير عن الشعر والأطفال - إنهم شعراء «أعلياء» ، وربما كان على حق فى وصفه . إلا أن أحداً لا يعرف ما الذى يفعله الأطفال ، عندما يلعبون . وما يفعله الشعراء عندما يكتبون الشعر - وإن اتسم بصعوبته - أكثر سهولة بكثير من معرفته . وحتى لو كان الفن الحق ولعب الأطفال شيئاً واحداً لما ساعد مثل هذا القول على إيضاح معنى الفن الحق عند الكثيرين منا[1] .

---

(١) ابتكرت الدكتورة مرجريت لوينفلد فى كتابها Play in Ghildhood (اللعب فى الطفولة) الذى صدر سنة ١٩٣٥ ، طريقة لاكتشاف العالم المجهول للعب الأطفال . ولقد جاءت باكتشافات غريبة خاصة بالصلة بين هذا اللعب وصحة الطفل . وربما =

وهناك نظرية «هدونية» للفن تتعرض كغيرها من النظريات الهدونية الأخرى إلى اعتراض يقول بأنه حتى إذا كانت مهمة الفن هى توفير «المتعة» (كما قال كثيرون من الفنانين الطيبين) فإن هذه المتعة لا تعنى اللذة بوجه عام ، بل هى لذة من نوع محدد . ومصادفة هذا الاعتراض أبلغ دليل على وجود فن ترفيهى . فالفنان عندما تصبح مهمته هى الترفيه ينصب جهده على إدخال السرور فى قلوب جمهوره بإثارة انفعالات معينة وعلى تزويدهم بمواقف وهمية يمكن تفريغ هذه الانفعالات فيها بغير أذى.

وتجربة السعى إلى الترفيه لا يبحث عنها باعتبارها وسيلة لمقصد آخر، بل يبحث عنها لذاتها . ومن ثم ، فبينما يعد السحر نفعياً ، فإن الترفيه لا يعد نفعياً بل هدونياً . أما العمل الفنى المزعوم الذى يؤدى إلى الترفيه فعلى النقيض من ذلك . إنه نفعى محض . فهو خلافاً للعمل الفنى الحق ليس له أية قيمة فى ذاته ، إنه مجرد وسيلة لغاية . فهو قد أنشئ بمهارة وكأنه عمل هندسى ، كما أنه مركب بمهارة مثل أية زجاجة من الدواء لإحداث أثر محدد سبق تصوره ، هو استحضار نوع معين من الانفعالات عند نوع معين من الجمهور ، بالإضافة إلى تفريغ هذه

= أمكن التعبير عن تفسيراتى لما اكتشفته بأنها توحى بوجود تماثل بين اللعب عند الأطفال والفن الحق . وسوف أتناول بعض الشىء فيما بعد (الفصل العاشر ٧ ، والفصل الثانى عشر ٣) الصلة بين الفن وسلامة العقل (التى تتضمن سلامة الجهم بالنظر إلى أن الناحية السيكلوجية قد تسئ إلى صحة الجسم أو تحسن إليه) .

الانفعالات استجابة لموقف وهمى . وعندما توصف الفنون بألفاظ تتضمن القول بأنه أساساً أشكال من المهـارة ، تكون الإشارة - كما تدل الكلمات عادة هذه الأيـام - إلى هذا الطابع النفعى للفن التـرفيـهى .وعند وصف تقبل المشاهدين لهـا فى مصطلحات سيكلوجيـة بأنه رد فعل لمنبه ، تكون الإشارة مماثلة . ومن الناحية النظرية ، فى كلا الحالين ، قد تكون الإشارة إلى النوع السحرى للتمثيل ، إلا أنه فى العالم الحديث يتجاهل هذا بوجه عام . إذ جرت العادة عندمـا يستمع الباحث فى الاستاطيـقا الحديثة - أو يقرأ - بيانات عن الفن تبدو غريبة أو منحرفة أو خاطئة لا أن يتساءل عن إمكان إرجـاع غرابتـهـا (أو غرابتـها ظاهـرياً) إلى الخلط بين الفن الحق والترفيه ، بل يرجع ذلك إلى خلط فى عـقل مؤلفى هذه الكتابات الفنية أو فى عقله .

٢ - المنفعة والمتعة(١)

مهمة السحر ومـهمة الترفيه فى العمل الفنى هما بغيـر جدال مهمتان منفصلتان ، من حيث استثارتهمـا لانفعالات معينة فى جمهور معين وفى لحظة معينة . فـأنت لن تستطيع إثارة انفعال معين فى جـمهورك (ولنقل كراهية الفـرس) وأن تجعل ذلك يتحقق فى نفس اللحظة ، واعـتماداً على

(١) غاية كل من يكتبون شـيئاً ما للعرض هى الكتابة للمنفعـة والمتعة ، أو ينبغى أن يكون الأمر كذلك (بن جونسون فى Epicene أو The Silent Woman المرأة الصامتة) .

شيء واحد ، أي بوساطة السخرية منهم وتصويرهم في صورة مثير للضحك ، وفى صورة عملية بأن تحرق بيوتهم . على أن أى انفعال يستثار بفعل موقف تمثيلى معين لا يمكن أن يكون بسيطاً فى طابعه . فهو يظهر على الدوام فى صورة صيغة معقدة أو تيار معقد ، إلى حد ما يتألف من انفعالات مختلفة . ولا يلزم أن تكون حالة كل هذه الانفعالات واحدة من حيث طبيعة انطلاقها . فبوجه عام قد تنطلق بعضها فى نواح عملية ، بينما يتوارى البعض الآخر . والفنان إذا ألم بواجبه سيعرف أى انفعال سينطلق على هذا الوجه، وأى انفعال سينطلق على الوجه الآخر . وعندما قال هوراس Omni tulit punctum qui miscuit utile dulci[1] كانت كلمة utile انطلاق الانفعال فى الناحية العملية ، كما كانت dulce تعنى انطلاقها فى الأشياء الوهمية الخاصة بالترفيه . ويقول كابتن ماريات فى قصة البحار إيزى Midshipman Easy «نحن لا نكتب هذه الروايات لمجرد الترفيه» . ثم يتابع كلامه بعد ذلك بالزهو لأنه قد استخدم رواياته فيما مضى - وأن هذا لم يكن بغير أثر - للدعوة لإصلاح الإدارة فى البحرية. ومستر برنارشو تابع مخلص آخر لهوراس . فهو لم يشعر إطلاقاً بوجود أى شيء يسئ إلى الفن . واشتغل طوال حياته بنجاح سميرا ، دائم الحرص على وضع القليل من القذائف الممتلئة ضمن قذائفه

---

(١) هذا البيت والبيت التالى له - وهو غير مذكور هنا - يعنيان أن التوفيق سيكون حليف من يجمع بين النفع واللذة ، أى بالترفيه عن القارئ وتهذيبه فى الوقت نفسه .

الفارغة ، وعلى جعل جمهوره ينصرف من المسرح وهو يشعر بالغضب من الطريقة التى يعامل بها الأزواج زوجاتهم أو ما يشابه ذلك . غير أنه وإن كان قد تبع نفس التقليد الذى سار عليه ماريات ، إلا أنه من المشكوك فيه أن يكون قد حظى بنجاح مماثل فى النشرات التى كتبها . والاختلاف بين كاتب وآخر ، ليس كبيراً مثل الاختلاف بين عصر وآخر . ففى المائة عام التى انقضت بعد نشر Midshipman Easy تضاءلت بصورة محسوسة قدرة كل من الفنانين والجمهور ، على خلط جرعة من السحر مع الترفيه . وعندما بدأ مستر جالسورثى يكتب كان يضيف إلى (فطيرة) مسرحياته الكثير من الـ Utile ، والقليل من الـ Dulce بحيث لا يستطيع هضمها سوى أصحاب المعدات القوية . وترتب على هذا اضطراره إلى الاستغناء عن السحر ، وتخصصه فى تسلية فئة من قرائه يغلب عليها الصرامة ، بما رواه عن أفعال عائلة فورست .

ومن الواجب على أولئك الذين لا يقدرون على السحر بالفعل - كما يقال لنا بحكمة فى قصص الجان - أن يحرصوا على الابتعاد عنه . فمن أبرز المظاهر الدالة على طابع أدب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ما حدث عندما تسلطت مسحة من الوقار فجأة على بعض أساطين الترفيه العتاه مثل جيروم . ك . جيروم ، أو على بعض الناجحين من تجار الجعة مثل مستر أ. أ. ميلن ، جعلتهم يتحفزون ويصممون على هداية جمهورهم بما قدموا من أمثلة دالة على الصلاح .

ولم يحدث شيء من هذا القبيل فيما مضى إطلاقاً . فهو مثل منفر غريب لما لحق الذوق من تدهور إبان القرن التاسع عشر .

والفنان التمثيلي في حاجة ماسة ، بوجه عام ، لأن يكون ذواقة ، بمعنى وجوب معرفته - دفعاً لبلايا مهنته - أية انفعالات سيثيرها . فما دام لا يقصد القيام بدور الساحر مثل تيمونيوس في قصيدة درايدن ، ولم تتجه نيته إلى إثارة مشاعر لا يستطيع من يشعرون بها إطلاقها في الأفعال العملية ، فإن عليه اختيار المشاعر التي ستخضع - في حالة هؤلاء المتذوقين المعينين - للإشباع الوهمي ، وهناك خطر على الدوام ينشأ بمجرد استثارة أية انفعالات وهو احتمال هدمها للسد المنيع (الذى يفصل بين الناحية العملية والترفيه) وتدفقها في الحياة العملية . غير أن كلاً من المرَفِّه والمَرفَّه عنه يسعى للحيلولة دون حدوث هذه الكارثة ، وبالتعاون المخلص بينهما يمكن المحافظة على سلامة هذا السد . ومن الوجب أن يلجأ الفنان إلى موقف وسط . فعليه إثارة الانفعالات التي تعد قريبة قرباً كافياً من حياة جمهوره العملية بحيث تؤدى إثارتها إلى شعور قوى بالسرور ، على ألا تكون هذه الانفعالات وثيقة الصلة بهذه الحياة العملية إلى الحد الذى يساعد على حدوث خطر في حالة ظهور فجوة في السد الفاصل . فمثلاً لن ترفه أية روايه يستهزأ فيها بشعب أجنبي عن جمهور لا يشعر بأى عداء تجاه هذا الشعب ، كما أنها لن تسلى كذلك جمهوراً قد وصل في عدائه لهذا الشعب إلى ما يقرب من درجة الغليان.

والقصص الإباحية التى قد ترفه عن شاب متوسط العمر من رواد الأندية، لن ترفه عن رجل عجوز قد تجاوز الرغبة الجنسية ، أو شاب صغير ازدادت قوة رغبته الجنسية إلى حد موجع .

٣ - امثله من الفن الترفيهى

والانفعالات التى تسمح بتسخيرها على هذا الوجه لغايات الترفيه متنوعة تنوعاً لا حصر لها . وسوف نكتفى بذكر أمثلة قليلة منها . والرغبة الجنسية سهلة التكيف للغاية لتحقيق هذه الغايات . فهى سهلة الإثارة ، كما أنه من اليسير التئامها مع الموضوعات الوهمية . ومن هنا أصبح نوع الفن الترفيهى الذى يسمى فى أفحش صوره وأحطها بالفن الإباحى ، شائعاً ومحبوباً إلى أبعد حد . وهذا النوع غير مقصور على متمثلات العرايا التى عادت إلى الظهور فى التصوير والنحت الأوروبى فى عصر النهضة ، عندما استعيض عن الفن السحرى بفن آخر ذوى دور ترفيهى . إذ هو يشمل كذلك الرواية أو القصة المبنية على فكرة جنسية والتى ترجع إلى نفس العصر . فهى أساساً تعمل على إثارة الانفعالات الجنسية عند الجمهور . ولا تقصد إثارة هذه الانفعالات تنشيط أى لقاء بين الجنسين . إنما المقصود هو تزويد الجنسين بموضوعات وهمية ، وبهذا يحيدون عن هدفهم العملى ويتجهون إلى مهام الترفيه . ولا يمكن تصديق إلى أى حد أثرت هذه الناحية الجنسية الوهمية فى الحياة الحديثة إلا إذا تحققنا من ذلك بالرجوع إلى الكتب المتداولة ، ووفرة ما فيها من قصص

غراميـة ، وإلى السينما التى يقـال : إنه من الأسس التى يكاد يسلم بها جميع المنتجين عدم قدرة أى فيلم على مصادفة النجاح إلا إذا عنى بالحب. ولا ننسى مـاهو أهم من ذلك ، أى المجـلات والجرائد ، حـيث تظهـر تصميمـات الأغلفة والأخبار والقصص والإعلانات مـشبعة بمادة من النوع نفسه مثل القصص الغرامية وصور الحسان المتنهدات والمجردات ، أو صور رجال ذوى جاذبية (فى حالة القارئات) . وهذه الإباحية تظهر بقدر ضئيل تبعاً لحسـاب دقيق بحيث لا تخدش الحياء ، إلا أن أثرها كـبير إلى حد بعيد ، فهو يسمح بإحداث الأثر المطلوب . وغير عجيب أن يصف المسيو برجسون حـضارتنا بأنهـا حضـارة أفـروديتيـة . غيـر أن الوصف ليس صحيحـاً الصحة كلها . فليس صحيـحاً أننا نعبد أفروديت . ولو كـان ذلك كذلك ، لخشينا هذه الأشياء الوهمـية ، خشيـة احتمال إغضـابها لإفروديت . والأفروديتـية نظرة تخص الأفعال الحقـة ، بينما ينظر لصور الفتيات السابحـات الفوتوغرافية باعتبارها شـيئاً بديلاً لهن . وربما كانت الحقـيقة هى أن هذه الأشـياء تكشف عن مـجتمع تدهـورت فيه المشـاعر الجنسية إلى حد أنها لم تعد تتجـسم فى شكل آلهة - كما كان الحال عند اليونانيين - أو تتجـسم فى شكل الشيطان - كما هى الحال عند المسـيحية الأولى - بل أصبحت تبدو ألعـوبة . فهو مجتمع ضعفت فـيه الرغبة فى التكاثر ، بعد إدراك أن الحيـاة كما صنعناها غير جديرة بالحـياة ، بحيث أصبحت أعز أمنية لدينا الا يكون لنا ذرية .

ومسألة الخيالات الجنسية لها وضع خاص ، ويبدو أن الزمام فى هذه الناحية قد أفلت من أيدينا ، وكشف ذلك وجود شيء خاطئ فى حضارتنا فى شمولها . وهناك أمثلة عديدة لا أثر لهذا التعقيد فيها . فمثلاً يمكن الحصول على جانب كبير من السرور من انفعال الخوف . واليوم تذودنا به زمرة من المواهب التى تألقت فى كتابة قصص المغامرات المفزعة . وهذه المثيرات "thrillers" ، مع استخدام التسمية الشائعة ، ليست أمراً مستحدثًا . فنحن نصادفها فى المسرح على عهد الملكة اليزابيث، وفى التماثيل المنحوتة على المقابر فى القرن التاسع عشر (وفى القرن الوسيط كانت التماثيل التى تمثل يوم القيامة لا ترمى إلى قشعريرة الأبدان . بل كانت ترمى إلى إصلاح الأرواح الشريرة) . هى موجودة كذلك فى قصص مسز راد كليف وفى قصة «الراهب» لويس . وفى نقوش دوريه Doré . ونصادفها بعد أن رفعت إلى مرتبة الفن الحق فى الحركة الأولى من سمفونية بيتهوفن الخامسة، وفى خاتمة أوبرا دون جيوفانى لموتسارت . ولن نستطيع فيما بيننا أن ننكر كيف انتشر تعلم القراءة بفضل القصص المفزعة (التى تباع ببنس واحد) بما فيها من أهوال تجعلنا نرتجف ، والتى كانت تدور حول المجرمين الأذكياء من مهرة الرماة ، وحول الأشرار الأجانب . ومن المشكلات المحيرة لمؤرخى الفكر ، البحث عن أسباب ضعف تأثير قصص الأشباح هذه الأيام ، بعد أن كانت قيمتها فى يوم من الأيام تعتمد على هذه الغاية ، برغم ازدياد الإقبال على ما

يروى عن طقوس الوثنيين ، وما فيها من وفرة الإراقة العلنية للدماء ، بل والكثير من الإشارات المبتذلة .

وترتكن القصة البوليسية - أحب أنواع الترفيه التى قدمتها إلى القارئ الحديث حرفة الكتابة - من جانب ، على إثارة مخاوف القارئ ، إلا أنها تستهوى من ناحية أخرى خليطاً من الانفعالات الأخرى . ولقد كان عنصر الإثارة بوساطة الخوف عند بو (إدجار ألن بو) قوياً للغاية . وربما رجع إلى تأثيره - أو إلى تأثير سبب آخر متأصل فى حضارة الولايات المتحدة - ما يظهر من جنوح قوى إلى تفضيل الأمريكيين لهذا النوع فى قصصهم البوليسية ، أكثر من أى شعب آخر . فأجسام الأمريكيين ، فى هذه القصص ، تتعرض لأقصى أنواع التنكيل . والشرطة الأمريكية تتميز بوحشيتها فى معاملة المشبوهين[1] . ومن الانفعالات الأخرى ذات الأهمية التى تستثار فى هذه القصص ، الافتتان بالقوة ، ففيما يصح وصفه بعصر رافلس[*] كان إشباع هذه الانفعالات

(١) يذكر مراقب البوليس كيرك «من ناحية أى إنسان يقوم بمثل عملى ، لا أستطيع القول بأنه قد ترتب على تأثيرها أى أثر . فأنا أقرأ القصة الأمريكية مرة وأقرأ ما قيل فيها عن كيفية تصرف الشرطة - ثم أقول لنفسى حسناً . . إن هذا لا يبدو صائباً فى نظرى » . انظر إلى كتاب Busman's Honey moon - Dorothy L, Sayers ص ١٦٦ .

(*) رافلس Raffles هو بطل قصة The Amateur Cracksman - E.W. Hornung التى صدرت ١٨٩٩ . وتطلق اليوم كلمة رافلس على كل لص شريف .

يتحقق بوساطة الإيحاء للقارئ بأن يتشبه بأى مجرم شهم ناجح . واليوم يوحى للقارئ بتقمص شخصية رجل المباحث . وهناك ناحية ثالثة هى الإثارة عن طريق حل المعضلات ، وناحية رابعة هى الرغبة فى المغامرة ، أى الرغبة فى المشاركة فى أحداث بعيدة بقدر الإمكان عن المهام المرهقة فى الحياة اليومية الفعلية . ويزعم بين آن وآخر المنتمون إلى مهنة الإكليروس والتربية عن اعتقادهم بأن الشباب عندما يقرأ هذه القصص ، ويرى أفلاماً مشابهة لها يتعرض لإغراء احتراف الجريمة ، وهذه سيكلوجية رديئة . فليس هناك ما يدل على أن قصص الجرائم هى القراءات المفضلة لدى معتادى الإجرام . فالواقع أن من يحرصون على قراءتها هم بوجه عام نفر من المتبعين للقانون . وهذا أمر طبيعى للغاية ، لأن الموارارة المستمرة لانفعالات معينة ، بإثارتها وإطلاقها فى مواقف وهمية ، ستجعل من غير المحتمل إطلاق هذه الانفعالات فى الحياة العملية .

وإلى الآن لم يحاول أى إنسان رفع القصص البوليسية إلى مرتبة الفن الحق . ولا جدال أن مس سايرز قد ذكرت بعض الأسباب التى حالت دون تحقق ذلك . ولعل أحد هذه الأسباب هو الخلط بين دوافع قد سلم هؤلاء القوم تقليدياً بامتزاجها . والخلط بين الدوافع بوجه عام أمر مستحب للحصول على ترفيه لطيف ، إلا أنه لن يجئ إطلاقاً بأى فن حق .

والحقد ، أى الرغبة فى حدوث آلام عند الآخرين – وعلى الأخص

من هم أفضل منا - مصدر دائم للسرور عند الإنسان . إلا أنه يظهر فى مظاهر مختلفة . فعند شكسبير ومعاصريه كان الافتراء فى أعنف صورة أمراً معتاداً بحيث لا نستطيع إلا الاعتقاد بأن رواد المسرح العاديين قد تصوروه من ضرورات الحياة . وهناك حالات متطرفة منه كما هو الحال فى رواية «تينوس أندرونيكوس» وفى رواية «دوقة مالفى» The Duchess of Malfi لوبستر حيث يدور الموضوع أساساً حل التعذيب والانتقاص . وهناك حالات أخرى مثلما حدث فى «فالبون» Valpone (من روايات بن جونسون) أو فى تاجر البندقية ، حيث يختفى هذا الدافع نفسه وراء مظهر وقور بحيث تبدو المعاناة فى محلها ، وفى حالات أخرى مثل تريض الناشزة The Taming of the Shrew . والحقد يبرر عقلياً باعتباره إجراء ضرورياً لتحقيق السعادة العائلية . ويتكرر ظهور الدافع نفسه فى فقرات مثل «استدراج مالفوليو» (فى رواية الليلة الثانية عشرة لشكسبير) أو الاعتداء بالضرب على بيستول فى «فالستاف» ، وهى فقرات غير مرتبطة بالمرة بعقدة الرواية - إن كانت هذه العقدة موجودة - بحيث يبدو جلياً أنها قد حشرت بناء على طلب ملح من الجماهير . وفكرة الحقد قد رفعت إلى مرتبة الفن الحق فى بعض الأحيان عند «وبستر» وفى بعض مآس قليلة لشكسبير ، وعند سير فانتيس على الأخص .

وفى المجتمعات التى فقدت عادة الافتراء المكشوف ، يحل أدب التجريح محل أدب العنف . وكتبنا المتداولة زاخرة بما يسمى بحذلقة ،

بالسخرية من الحياة الاجتماعية فى عصرنا . وهى كتب قد اعتمدت فى رواجها على تبريرها للقارئ سخريته من حماقات الشباب وتفاهات العصر، كما تبرر له ازدراءه لسخافات المتعلمين وفظاظة غير المتعلمين ، والشعور بمتعة فى مشاهدة شقاء أى زوجين غير موفقين ، أو الاستهزاء بضعف أثرياء التجار الخاضعين لزوجاتهم . وتنتمى إلى نفس هذا النوع من الفن الزائف السير المعتمدة على التجريح - ولا تعد تاريخاً بغير منازع وهى ترمى إلى تحرير القارئ من سقم الاحترام الذى شب على الشعور به نحو الأشخاص الذين كانت لهم أهمية فى زمانهم .

وإذا كان الناس على عهد إليزابيث قد تميزوا بولعهم بالافتراء ، فإن الناس على عهد فيكتوريا قد اتصفوا بالميل إلى ادعاء الترفع . والأدب الذى يتناول أحوال الطبقة الراقية ، فيه إثارة ، كما أنه يشبع عن طريق الوهم ، الطموح الاجتماعى عند القراء الذين يشعرون بانعزالهم عن المجتمع . واتجه جانب كبير مما كتبه كتاب الرواية فى عهد فيكتوريا إلى إشعار الطبقة المتوسطة بأنها تحيا حياة مماثلة لحياة الطبقة الراقية . واليوم ، وبعد أن فقد «المجتمع» بريقه ، تقوم بنفس الدور القصص والأفلام التى تتناول حياة المليونيرات والمجرمين وكواكب السينما وغيرهم من المحسودين. بل وهناك أدب لتزويد أدعياء التعالم والثقافة . فهناك كتب وأفلام عن بيتهوفن وشيللى ، وكتب أخرى تجمع بين نوعى الادعاء ، مثل ما يكتب عن سيدة من الطبقة العليا قد اشتهرت بالرسم .

وهناك حالات لا نصادف فيها امتـزاج الترفيه بالسحر ، بل نصادف فيـها تأرجحـاً بين الجانبين . فـثمة قـدر لا بأس به من الكتب التى يدور موضوعها حول المشاهد الطبيعـية العاطفية ، مثل الكتب التى تتحدث عن فتنة «سوسكس» Sussex وسحر أكسفـورد ، ومناظر التيرول الخلابة ، أو روعة أسـبانيا القـديمة . فهل قـصد بمثل هذه الكتب مـجرد استـذكار انفعـالات المسافـرين العائدين ، وجـعل الآخرين يشـعرون وكـأنهم قد سافروا، أم أنها كتب قد قصد بها استـعادة مافات - أكاد أكون قد ذكرت هذا لكى أوقع الحمقى فى حيـرة ؟ إذ أن ما تقصده هذه الكتب يرجع من ناحية إلى السـبب الأول ، كما يرجع من ناحية أخرى إلى السبب الآخر. ولو أن دافع إصدار هذه الكتب كان واضحاً صريحاً لبدت الكتب من هذا النوع أحسـن حالاً . ومن الأمثلة المشـابهة الأدب العـاطفى الذى يتناول أحـداث البحـر والموجـه إلى المقيـمين على البـر ، أو الأدب الذى تدور أحداثه فى الريف والذى يخاطب سكان المدن ، والأغانى الشـعبية لا كما تغنى فى الحـانات والأكواخ ، بل كمـا تغنى فى الصـالونات ، أو صور الخيول والكلاب والغزلان والدراج (وهو نوع من الطيور) ، التى تعلق فى حجر البلياردو باعـتبارها من ناحية تضفى سـحراً ، فيه إثارة لمن يزاولون الرياضة ، ومـن ناحية ثانيـة باعتـبارها شيـئاً يسـتعاض بـه عن ممارسة الرياضـة. وليس هناك أى سبب يحـول دون رفع الأعمـال من هذا النوع إلي مرتبـة الفن ، وإن كانت الأمثلة التى تحـقق فيهـا هذا نادرة للغاية .

ولو حدث هذا لوجب تحقيق شرط لا غنى عنه ، إذ ينبغى أولاً القضاء على كل غموض يحيط بالدافع .

٤ - التمثيل والناقد

هنا قد يثار السؤال الآتى وهو كيف تتأثر مزاولة النقد الفنى بالمساواة بين الفن ، وبين التمثيل فى أية صورة من صورتيه . ومهمة الناقد - كما رأينا بالفعل - هى القضاء على التناقض فى استخدام المصطلحات وتدعيمها . أى أن عليه حسم الخلاف حول تسمية مختلف الأشياء التى تعرض له فهو الذى يحدد بأن هذا فن ، وهذا ليس بفن . وهو بوصفه خبيراً بهذه المهمة ، صاحب حق فى أدائها . والشخص المؤهل على هذا الوجه لإبداء الرأى يدعى حكماً . وإبداء الرأى يعنى إصدار الحكم ، أى القدرة على تقرير براءة إنسان أو إدانته مثلاً . هذا ومهمة النقد الفنى تمارس منذ القرن السابع عشر على أقل تقدير ، إلا أنها قد تعرضت على الدوام لمصاعب . فالناقد يعرف - وهو دائماً يعرف - بأنه معنى من الناحية النظرية بأشياء موضوعية . ومن حيث المبدأ ؛ فإن مسألة تقرير هل تعد أية مقطوعة شعرية شعراً صحيحاً أم زائفاً هى مسألة وقائع ، يجب حدوث اتفاق بشأنها بين جميع المؤهلين تأهيلاً صحيحاً للحكم . إلا أن ما يلاحظه الناقد (ويلاحظه دائماً) أولاً - أن النقاد لا يتفقون عادة، وثانياً - أن الأخلاف ينقضون أحكامهم عادة ، ثالثاً - صعوبة

مصادفة أحكامهم لأى ترحيب أو قبـول باعتبارها مفيدة ، لا من الفنانين ولا من الرأى العام .

وعند التمـعن فى دراسة أوجه الخـلاف بين النقاد ، سيتـضح أن ما وراءها هو أشياء كثيرة أكثر من مـجرد النزعة الإنسانية إلى الاختلاف فى الرأى حـول نفس الشيء . وأحكام المحلـفين فى القـضاء - كـمـا يردد القضاة دائماً - هى مسألة رأى ، ومن ثم فـإنهم يختلفون أحياناً . ولكن لو أنهم اختلفوا بنفس الطريقة التى يختلف فيها النقاد الفنيون لكان معنى هذا هو عدم استمرار العمل بنظام المحلفين فى القـضاء وإلغائه بعد تجربته مرة واحـدة . والفرق بين هذين النوعـين من الاختلاف هو أنه فـى حالة نظام المحلفين : المحلف فى حـالة نظر القضيـة بوساطة قاض مـتمكن لا يحتمـل أن يخطئ إلا فى نقطة واحدة . فعليه أن يقـرر رأيه ، والقاضى يعرفه المبـادئ التى ينبغى أن يتبعها فى هذا الصـدد . والناقد الفنى يقوم كذلك بإبـداء الرأى ، غير أنه لا اتفـاق بينه وبين زملائـه حول الأسس التى يعتمد عليها هذا الرأى .

وتباين الأسس لا يـرجع إلى مشكلات فلسفـية لم تحل . فـهو لم ينبعث مـن الاختلافـات القائمة بـين نظريات الفن المتنافسـة . إذ هو قد انبعث فى مـرحلة من الفكر سابقة لظهور أية نظـرية استاطيقـية كانت . فالناقد يعمل فى عـالم ما يعنيه فيه أغلب الناس عندما يـتكلمون عما فى لوحة مصورة أو قطعة أدبية من إجادة ، هو أن هذه الأشياء تطيب لهم ،

وأنها قد بعثت السرور فيهم ، ويرجع هذا بوجه خاص إلى أنها مصدر ترفيه . ولا يبالى بهذا الكلام من هو أكثر من ذلك بساطة وقرباً إلى العوام . فهو يقول : إنهم يقولون إننى لا أعرف ماهو الجيد ، إلا أننى أعرف ما أميل إليه . أما الأكثر صقلاً وتشبعاً بالفن ، فيرفضون مستنكرين هذا الرأى ، ويدفعون ذلك بالقول بأن إعجابك أو عدم إعجابك ليس أمراً ذا بال ، لأن المسألة تتعلق بجودة العمل الفنى . والاحتجاج من حيث المبدأ مصيب تماماً ، غير أنه هراء من الناحية العملية . فهو يتضمن القول بأنه فى الوقت الذى لا يعد فيه فن العوام فناً بل مجرد ترفيه - وبالطبع لا يمكن أن يقرر أى حسن موضوعى أو قبح بشأنه ، وغاية ما يمكن أن يقرر هو هل الشىء مصدر تسلية لجمهور معين أم أنه ليس كذلك - يعد فن من هم أكثر صقلاً فناً حقاً وليس ترفيهاً ، وهذا لا يدل على غير الحذلقة . فليس هناك اختلاف فى الاتجاه بين من يتوجهون لمشاهده جريس فيلدز (وكانت مغنية شعبية إنجليزية) وبين أولئك الذين يذهبون لمشاهدة روث دريبر . ودلالته الوحيدة هو أن اختلاف نشأة الفئتين قد دفعتهما إلى التسلى بوساطة أشياء مختلفة . وتتألف عصبة الفنانين والكتاب غالباً من بعض مثيرى الضجة الذين يبيعون المرفهات لأناس يحال بينهم وبين الاعتقاد بأنهم من العوام باتباع الوسائل كافة ، بالإضافة إلى وجود مؤامرة لتسمية ما يصنعون فناً وليس تسلية .

والذين ظنوا أنفسهم فوق مستوى الفن الترفيهى المبتذل ، وإن كانوا فى الحقيقة يتلهون فى هذا المستوى ، وليس فى غيره ، يسمون ما يرفه عنهم فناً رفيعًا اعتماداً على مدى ما يحققه لهم من تسلية . والناقد من أجل ذلك فى موقف غير سليم . فهو معرض بسبب انتمائه إلى هذه الجماعة ، وبسبب مشاركته لها فى معتقداتها البالية ، إلى النظر إلى مسائل متعلقة فى الواقع بما يفضلونه وما ينفرون منه وذوقهم فى أمور الترفيه ، وكأنها ذلك الشىء البعيد الاختلاف وهو مسألة ما فى العمل الفنى المشار إليه من حسنات وسيئات . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن مهمته أسهل مما هى فى الحقيقة . فلو كانت هناك رابطة سيكلوجية وثيقة تربط بين هؤلاء الأشخاص المصقولين لكان هذا سبباً فى اتفاقهم على ما يبعث التسلية ، مثلما يعجب جميع أعضاء أحد النوادى أو استراحة الأساتذة فى أكسفورد من نفس النكتة . غير أنه بالنظر إلى أن الرابطة بينهم مقصورة على رباط سلبى هو اشتراكهم فى الذوق المصقول ، وهو ما لا يدل على غير اختلافهم عن الناس الذين يعتبرونهم من العوام ، فإنهم فى مجموعهم لن يقدروا على إظهار سيكلوجية أية جماعة متماسكة. فالأشتات المختلفة منهم ستتسلى بوساطة أشياء مختلفة . وهكذا تصبح مهمة الناقد أمراً ميئوساً منه ، لأن الأسباب نفسها التى دعت بعض المنتمين إلى هذه الدوائر للحكم على كتاب بأنه حسن ، أو على صورة بأنها حسنة ، ستكون نفس الأسباب التى يرتكن إليها فى الحكم عليها بأنها رديئة آخرون من الذين لهم نفس الحق فى الحياة

والحرية والجرى وراء الترفيه . وحتى فى حالة إمكان هيمنة نوع ما من الذوق على جماعة بأسرها لفترة ما - أو على جانب كبير منها - فلا جدال أن نوعاً آخر من الذوق سيخلفه ، وستبدو فى نظره الأشياء التى كانت مصدر تسلية عند الأولين قد «قدم عهدها» . وهى كلمة عجيبة للغاية تكفى للكشف عن سر كل هذا النقد الزائف . فلو كان هذا الفن فناً حقاً لما تأثر إطلاقاً بفعل الزمن Vovon, Monsienur, Le temps ne- .

والناقد يتعرض للازدراء عادة ، وإن كان فى الواقع يستحق الرثاء . والأشرار فى هذا المقام هم الفنانون الأدعياء . فلقد أكدوا له أنهم يقومون بشىء جديد بدراسته ، إلا أنهم فيما بعد قد فعلوا شيئاً آخر غيره ، وهو شىء غير جدير بعناية أى ناقد. ولو أنه قد تم الكشف بطريقة حاسمة عن تلك العصبة الضخمة التى تتجر بالمرفهات اللذيذة على اعتبار أنها فن، لتكشف هؤلاء النقاد على حقيقتهم . وسيكونون غالباً كتاب دعاية، وكثيرون منهم على هذا الحال. وربما توقفوا عن الاهتمام بحال الفن الزائف واتجهوا إلى التركيز على الشىء الحق ، وهو ما فعله بعضهم بالفعل .

ومادام الفن قد اعتبر مماثلاً للترفيه ، فإن النقد سيتعذر . وحقيقة استمرار متابعته منذ أمد طويل ، وبجرأة شديدة ، لدليل ساطع على مدى تشبث الوعى الأوروبى الحديث بفكرته عن وجود شئ يسمى الفن ، وأننا يوماً من الأيام سنعرف كيف نميز بينه وبين

حرفة الترفيه[1] . ومساواة الفن بالسحر تتمخض عن نفس النتيجة ، إلا أن هذه النتيجة تتعرض بسهولة فى أى مجتمع يكون فيه السحر على جانب ما من القوة إلى الاحتجاب بسبب استبدال الموضوعية الزائفة بموضوعية حقة ، واستبدال الكلمة التجريبية بتعميم بحت . فأية واقعة - مثل القول بأن هذا الشخص قد قام بهذا الفعل أو أن هذا الشىء قصيدة من الشعر - تعد صحيحة فى نظر أى إنسان فى كل مكان وزمان . أما «جودة» العمل الفنى أو «جماله» لو عنى بالجودة أو الجمال إثارة انفعالات معينة فى نفس الشخص الذى يستخدم هذه الكلمة ، فلا تتمتع بأية صحة منطقية مماثلة . فإدراك هذه الصحة مقصور على الشخص الذى استثيرت هذه الانفعالات فيه . وقد يحدث أن يثير نفس هذا العمل نفس هذه الانفعالات لدى آخرين ، غير أن هذا لن يحدث على نطاق كبير ، إلا إذا اعتقد المجتمع الذى حدث فيه ذلك بأنه ضرورى لصالحه .

---

(١) من غير الضرورى ان الاحظ بأن عصبة أنصار الترفيه فى الفن قد نجحت فى إفساد عدد لابأس به من الكتاب الاكاديميين وغيرهم من أصحاب النظريات الذين جعلوا مذاهبهم الإستاطيقية - أو المضادة للاستاطيقا بمعنى أصح - تعتمد على مساواة الفن بالشىء الذى يساعد على استحضار نوع ما من الانفعالات . وتمخض عن ذلك اعتبار «الجمال» أمراً «ذاتياً» . فالإنسان (وياله من إنسان !) هو مقياس كل شىء . والنقاد (ومن المسلم به) انهم آلهة وليسوا أناساً ، الذين هيمنوا على العالم المتحضر زهاء قرنين ونصف من الزمان ووقفوا تجاه أية محاولات هائلة للتغيير ، قد رأوا أن اعتبار الجمال مسألة ذاتية يعنى أنهم خدعوا بغير علمهم (أو شربوا مقلباً نظيفاً) .

وهذه العبــارة بالغة الأثر . ونســتطيع أن نلاحظ بطريقة عــابرة أنها تحتمل تفســيرين . (١) فالمجتمع فى حالة النظر إليه بيــولوجيا يتألف من حيوانات من نوع مـعين تتصف كلها بفعل بعض مــسببات كــالوراثة مثلاً بنوع معين من الأجهـزة السيكلوجية . ووفقاً لاطراد هذه الأجـهزة ، فإن أى منبه ذى طابع محـدد سيحدث فى كل أفراد هذا المجتـمع نوعاً محدداً من الانفعال . وسوف يكون هذا الانفعال ضرورياً لصالح المجتمع ، لأنه يمثل جانباً ضرورياً من طابع الجهاز السيكلوجى الذى يستند إلى تماثله فى كل أفراد المجتــمع أساس وحدته . وكلما ازداد وعى أفــراده بهذا الأساس فإنهم سيدركون بأن الإجماع القــائم على انفعال ضرورى لوحدة وجودهم باعتبــار واقعة بيولوجية يعـتمد عليها هذا الوجــود . (٢) وتبعاً لأية نظرة تاريخية إلى المجـتمع ، فإن المجتمع يـتألف من أشخاص يعيــشون سوياً بطريقة مـعينة نتيجـة للصلة التى حققتـها اللغة بينهم . وكلمــا شعر أى شخص منهم بأن مصالحه مرتبطة بمصالح المجتمع سيكون لكل مكون من المكونات التى تتألف منها هذه الطريقة المشتركة فى الحـياة ، قيمة انفعالية باعتبارها القوة التى تربط أفراد المجـتمع بعضهم ببعض . وفى هذه الحالة سيثيــر أى شىء وثيق الاتصال بطريقتهم المشتركة فى الحــياة ، فى جميع أفراد المجتمع نفس نوع الاستجابة إلى الانفعال .

من هذا يتضح أنه وفقاً لأية نظرة من النظرتين ، حيثما يوجد مجتمع من أى نوع ، ســيكون هناك أشكال راسخـة من السحــر المشتــرك الذى

يتمثل فى تحقيق استجابات مقننة معينة يشترك فيها كل أفراد هذا المجتمع نتيجة لاستحضار منبهات مقننة معينة . فإذا أسميت هذه المنبهات «أعمالاً فنية» فإنها ستدرك وكأنها تتصف «بالجودة» أو «الجمال» . وهاتان الصفتان لا تعنيان فى الواقع سوى قدرة هذه الأعمال الفنية على استحضار هذه الاستجابات . وكلما كان المجتمع مجتمعًا بمعنى الكلمة ستستحضر الاستجابة المناسبة بالفعل فى كل أفراده . فإذا أساء هؤلاء الأفراد استخدام الكلمات على هذا الوجه فإنهم سيجمعون على وصف «العمل الفنى» بأنه «جيد» أو «جميل» . على أن هذا الاتفاق هو مجرد تعميم تجريبى يعد صالحاً فى المجتمع باعتباره مؤلفاً من أفراد يشاركون فى هذا الرأى . ومعنى هذا ضرورة عدم مشاركة الأعداء خارجه ، أو حتى الغرباء عنه ، والخونة المقيمين فيه ، فى هذا الرأى . فإذا خضع الفن لنفس النظرة التى ينظر بها إلى السحر ، ستبدو هذه الاتفاقات والاختلافات وكأنها نقد . وسيعتقد فى أى مجتمع بأن أهم سمة يتسم بها الناقد الجيد هى الإصرار على اعتبار السحر السائد فى المجتمع فناً جيداً .

ووفقاً لهذا المعنى ، يصبح النقد شيئاً باطلاً . وفى إنجلترا ، وفى الوقت الحالى ، ليس هناك أى خطر من السير وراء هذا المعنى . إذ لا وجود لأفراد كثيرين - وإن وجد مثل هؤلاء فإن أثرهم معدوم - يعتقدون بأنه من الأوفق مؤازرة الصناعات الإنجليزية . وأن نكد ونعمل لإظهار إعجابنا الفائق بالشعر الإنجليزى والموسيقى الإنجليزية أو التصوير

الإنجليزى باعتبار ، كل هذه الأشيـاء إنجليزية . أو يعتقدون أن أية وطنية تتسم بمراعـاة اللياقة تحـول دون نقدنا لكلمات الـنشيد القـومى البريطانى «ليحم الله الملك» أو مـوسيقـاه أو نقدنا للصور التى تعـرضها الأكـاديمية سنوياً لأفراد العـائلة المالكة فى بريطانيا . إلا أن الأخطاء كثيـراً ما تنجم عن قلب نفس إساءات التـصور . فكما رأينا فى نهاية الفـصل السابق ، ثم أشياء كثيرة من الأشياء التى تـسمى فناً، أو التى يستطاع تسميتها فناً – حـتى بيننا وبين أنفـسنا وفى هذه الأيام – هى فى الواقـع خليط من الفن والـسحر ، والدافع المهيمن فيها هو السحر . والمطلوب من هذه الأعمال هو اضطلاعها بمهمة سحرية وليس بمهمة فنية . ولو ذكر لنا أى ناقد موسيقى أن «السلام البريطانى» لحن ردئ ، فإننا لن نعـترض على ذلك ، باعتبار أن من حقه الـكلام فى هذه المسألة . فلعل الناس فى عصر إليـزابيث قد أخطأوا عندما اعتقدوا بأن جون بول موسيقى بارع . إلا أنه إذا حاول بعد ذلك أن يخبرنا بـأن الأصح وفقاً لذلك أن نستبـدل به نشيداً قومـياً آخر يؤلفه موسـيقى أفضل . فى هذه الحالة ، فإنه يكون قـد خلط بين مسألة فنية ومسألة سحرية أخرى . فإن الطعن فـى السحر باعتباره فناً رديئاً يعد حماقـة مثل امتداح الفن باعتبـاره سحراً جيداً . وعندما يحـاول مثلاً أى فنان أن يقنعنا بأن تمـاثيلنا العامـة رديئـة من الناحيـة الفنيـة ، وأنه من الواجب تحطيمـها لهذا الـسبب ، فإننا سنحار فـى الحكم عليه ، هل هو أحمق أم محتال . فهو أحـمق ، لأنه لا يعرف أن هذه الأشياء سحر من

ناحية أساسية ، وأن قيمتها تعتمد على خصائصها السحرية ، ولا تعتمد إطلاقاً على خصائصها الفنية . وهو محتال ، لأنه يعرف ذلك جيداً ، إلا أنه يخفيه حتى يستطيع استغلال نفوذه كستار يتخفى وراءه لكى يهاجم بطريقة غادرة المشاعر التى تربط بين أفراد مجتمعنا .

٥ - الترفيه فى العالم الحديث

رأينا فيما سبق أن الترفيه يتضمن القول بتفرع التجربة إلى جانب «حقيقى» وجانب «وهمى» ، وأن الجانب الوهمى يدعى ترفيهاً باعتبار أن الانفعالات التى تستثار فيه يتم إفراغها فى هذا الترفيه ولا يسمح لها بالانسياب فى أمور الحياة «الحقيقية» .

وهذا التفرع قديم بغير جدال قدم الإنسان نفسه ، إلا أنه يبدو واهناً للغاية فى أى مجتمع سليم بحيث لا يكاد يذكر . والخطر يلوح فى حالة اعتقاد الناس لدى تفريغ انفعالاتهم فى مواقف وهمية بأن الانفعالات أشياء يمكن أن تستثار لذاتها وأن يستمتع بها لذاتها ، ولا يلزم أن يكون ذلك على حساب النتائج العملية . والترفيه والاستمتاع شيئان مختلفان فالاستمتاع هو شىء لا ندفع أى ثمن فى مقابله ، أو بمعنى أصح لا ندفع له ثمنًا فورياً . إذ أن هذ الثمن مثبت فى قائمة الحساب إلى أن يأتى اليوم الذى يدفع فيه فيما بعد . وعلى سبيل المثال - أنا أشعر بجانب من الارتياح عندما أعبث وأقوم بكتابة هذا الكتاب ، إلا أننى أدفع ثمناً فى

مقابل ذلك هو الكدح والشقاء إذا ظهر الكتـاب فى صورة سيئة ، وعندما أنظر من نافذتى فأرى ليالى الصيف الطويلة وهى تمر الواحدة تلو الأخرى وتضيع هبـاء ، وعندما أتذكر وجـود تجارب لهذا الكتاب فى حـاجة إلى تصـحيح وفـهرس فى حـاجة إلى إعـداد ، ثم عندما أرى بعـد ذلك فى النهاية نظرات شاحبة فى وجوه مـن جرحت مشاعرهم . وأنا إذا توقفت عن العمل واسترخيت فـى الحديقة طوال النهار وقرأت دوروثى سايرز ، فإننى أحصل على مـتعة من هذا العبث كذلك ، إلا أننى لن أدفع شـيئاً فى مقابله إطلاقاً وكل ما يحدث فى هذه الحالة هو ازدياد أعباء اليوم التالى عندما أعود إلى كتابى فأشعـر بالفتور الذى نشعر به صباح كل يوم اثنين (بداية الأسبوع) بالطبع ربما لا يحدث مثل هذا الشعور بالفتور . فقد أعود إلى الكتاب وأنا أشعر بحيويـة ونشاط بعد زوال الإجهاد . فى هذه الحالة يتـضح أن اليوم الضـائع قد ضـاع فى الاستـجمام وليـس فى الترفـيه . والاختلاف بينهما يظهر فى الأثر السلبى أو الإيجابى الذى يعود على طاقة الانفعال المطلوب للحياة العملية .

والترفيه يـصبح خطراً على الحياة العملية عندمـا يزداد الدين المستحق على حصـيلة طاقة الحيـاة بحيث يتعـذر تعويضه فى سـبل الحياة المعـتادة وعندما تبلغ هذه الحـالة حد التأزم يحدث إفلاس فى الانفـعالات المطلوبة لسير الحياة العملية أو الحياة العقلية . وهى حالة نتحدث عما فيها من تبلد غيـر محتـمل أو نصفهـا بأنها كدح وشـقاء . فهى تعنى حـدوث مرض

معنوى ، أعراضه هى دوام اشتهاء الترفيه والعجز عن إظهار أى اهتمام بأمور الحياة العادية والأعمال الضرورية لتسيير الحياة وأمور المجتمع الرتيبة. والشخص الذى استفحل عنده الداء هو الشخص الذى تشبع إلى حد ما بفكرة أن الترفيه هو الشىء الوحيد الذى يجعل الحياة جديرة بالعيش . والمجتمع الذى تأصل فيه الداء هو المجتمع الذى يشعر فيه أكثر الناس بمثل هذه المعتقدات فى أغلب الأحيان .

وتأثير المرض المعنوى (أو النفسى وفقاً للغو الحديث) قد يكون قاضياً - أو غير قاض - على الشخص الذى يعانى منه . فقد يدفع إلى الانتحار على أساس أنه المخرج الوحيد من Taedium vitae (القرف من الحياة) ، وربما حاول هذا الشخص الهروب منه باللجوء إلى الجريمة أو الثورة أو أية ناحية مثيرة . وربما لجأ إلى الانغماس فى الشراب أو المكيفات ، أو سمح لنفسه بالاسترسال فى التكاسل ، أو الاستسلام فى صمت لحياة لا يحدث فيها أى شئ مثير للاهتمام . فهى تبدو محتملة فقط عندما لا يفكر فى كم هى غير محتملة . إلا أن هذه الأمراض المعنوية تتميز بناحية ، فقد يكون تأثيرها مهلكاً لأى مجتمع تتأصل فيه بغير أن يكون تأثيرها قاضياً كذلك على أفراد هذا المجتمع . فالمجتمع يمثل طابع الحياة المشتركة التى يحياها أفراده . فإذا ازداد ضيقهم باتجاه هذه الحياة إلى حد شروعهم فى اتباع اتجاه مختلف ، فإن المجتمع القديم يموت حتى إذا لم يلحظ أحد ميتته .

لعل هذا المرض ليس بالوحيد الذى قد تموت بسببه المجتمعات . إلا أنه أحد هذه الأمراض بغير مراء . فلا ريب أنه كان مثلاً المرض الذى تسبب فى القضاء على المجتمع اليونانى الرومانى . والمجتمعات قد تموت ميتة عنيفة كما حدث لمجتمعى الإنكا (فى بيرو) والأزتيك (فى المكسيك) اللذين قضى عليهما الأسبانيون بمدفعيتهم فى القرن السادس عشر . وقد يعتقد أحياناً قراء الكتب التاريخية المثيرة بأن الإمبراطورية الرومانية قد انتهت بنفس الطريقة على يد الغزاة البرابرة . وهذه النظرية مضحكة وإن كانت غير حقيقية . إنها ماتت بفعل المرض وليس بسبب العنف . وكان المرض هو اعتقاد قد نما طويلاً وتمكن ، وهو الاعتقاد بأن أسلوبها فى الحياة لم يعد جديراً بالبقاء .

ونفس المرض قد استشرى بيننا وذاع أمره . ومن بين أعراضه ما حدث من تضخم فى تجارة الترفيه لم يسبق لها مثيل للاقاة ماغدا نهما لا يمكن إشباعه . فهناك بكل وضوح ما يشبه الإجماع العالمى على وصف مختلف الأعمال التى تستند إليها حضارة مثل حضارتنا بأنها كدح غير محتمل (وعلى الأخص أعمال تشغيل الصناعة والأشغال المكتبية فى أى مصلحة من المصالح ، بل وتوصف بذلك أيضاً أعمال الزراع وغيرهم من الباحثين عن لقمة العيش الذين يعتبرون المحركين الأساسيين فى المحافظة على أية حضارة ظهرت إلى الآن) . وهناك إجماع كذلك على الظن بأن ما جعل هذه الحالة غير محتملة ليس مرارة الفقر ، أو سوء حالة المأوى ،

أو المرض ، بل طبيعة العمل ذاته فى الأحوال التى خلقتها حضارتنا ، وترتب على ذلك المطالبة بحصة أكبر من الفراغ - وهو مطلب يصادف ترحيباً عالمياً ويعد أمراً معقولاً - ويعنى ذلك السماح بالوقت اللازم للتسلية ، وخلق وسائل الترفيه التى تملأ هذا الفراغ مثل تناول المسكرات والتدخين وغيره من العقاقير ، لا لأغراض متصلة بالطقوس الدينية ، بل لإماتة الأعصاب وسلب الوعى وإبعاده عن مهام الحياة العادية المضجرة والمثيرة . وهناك اعتراف يكاد يكون عالمياً بوجود شعور دائم - أو دائم التكرر بالضجر والافتقار إلى الاهتمام بالحياة ، وبوجود محاولات قلقة لإزاحة هذا الضجر إما بزيادة الترفيه ، أو بالاتجاه إلى حرف خطيرة أو إجرامية . وأخيراً - ومنعاً للإطالة - ثمة إجماع على إدراك أن وسائل العلاج المعتادة لم تعد مجدية ، وأن جرعة الدواء يجب أن تضاعف . وهو أمر مألوف عند كل إفلاس يصادفه التقدم فى آخر مراحله . مع مراعاة الاختلاف فى الظروف والأحوال Mutatis Mutandis .

هذه الأعراض تعد كافية لإزعاج أى إنسان يفكر فى مستقبل العالم الذى يعيش فيه. فهى كافية لإزعاج حتى أولئك الذين لا يتعدى تفكيرهم فى المستقبل مدى حياتهم . فهى توحى بأن حضارتنا تدور فى دوامة ، وأن هذه الدوامة مرتبطة بطريقة ما باتجاهها نحو الترفيه ، وأن هناك كارثة ما وشيكة الوقوع ، علينا أن نعنى بفهمها ، إلا إذا كنا نرى أن الأفضل هو إغماض أعيننا والتردى فى التهلكة، لو قدر لنا أن نتردى فى الظلام .

وقد يمكن تقسيم الكلام عن تاريخ الترفيه فى أوروبا إلى فصلين . الفصل الأول - وعنوانه panem et circenses (الخبز والسيرك) يدور حول التسلية فى العالم القديم المضمحل ، ويتكلم عن استعراضات المسرح الرمانى ومسارح المدرجات الرومانية ، التى كانت تعتمد فى مادتها على الدراما الدينية والألعاب الرياضية فى العصر اليونانى القديم . والفصل الثانى وعنوانه le monde ou L'on s'amuse (العالم حيث نلهو) فيه يستطاع وصف التسلية فى عصر النهضة والعصور الحديثة ، التى كانت أرستقراطية فى البداية - إذ كان فنانو الأمراء يعدونها لأولياء نعمتهم - وتحولت بعد ذلك شيئاً فشيئاً من جراء تحول المجتمع نحو الديمقراطية ، إلى أن أصبحت الصحافة والسينما هذه الأيام . واستمد هذا النوع بجلاء مادته على الدوام من الفنون الدينية فى العصور الوسطى كالتصوير والنحت والموسيقى وفن العمارة والمواكب والخطابة .

والفصل الأول يصح أن يبدأ بأفلاطون . ومن العسير علينا أن نفهم ملاحظات أفلاطون عن الشعر والفنون الأخرى . لا - كما يزعم مؤرخو الفكر عادة «لأن الاستاطيقا كانت فى طفولتها ، وكانت أفكار أفلاطون الخاصة بها ناقصة ومضطربة» أو لأن أفلاطون - كما يتوهم البعض - كان متعصباً ولم يكن يهتم بالفن . بل يرجع هذا إلى أن المسائل التى تناولها أفلاطون لم تكن مماثلة للمشكلات المألوفة فى فلسفة الفن الأكاديمية التى نتوقعها . إذ كنت مسائل من نوع جد مختلف ذات صلة

وثيقـة للغاية بأحوالنا العـملية . فقد عـاش أفلاطون فى زمان أفسح فـيه بجـلاء الفـن الدينى لليـونانـيين الأوائل كـفن النحـت الأولمبى ودرامـا أسكيلوس - المجال للفن التـرفيهى الذى ظهر فى العـصر الهلينى. ولـم يبد هذا التغير فى نظر أفـلاطون دليلاً على ضياع تراث فنى عظيم وحلول تدهور فنى فـحـسب ، بل بدا فى نظره دالاً كـذلك علـى خطر يهـدد الحضارة فى شمـولها . فقد كان على علم بالاختـلاف بين الفن السحرى والفن الترفيهى. وهاجم الفن الترفيهى مستخدماً كل قوى منطقه وبلاغته.

ولقد أساء بصورة عامة القراء المحدثون - بتأثير تحاملهم الذى ترتب على المساواة التى قـررها القرن التاسع عـشر بين الفن والترفـيه - تفسـير هجوم أفلاطون على الترفيه وفـسروه بأنه هجوم على الفن ، كما آلوا على أنفسهم إعلان استيائهم من ذلك باسم النظرة الإستاطيقية الـصحيحة ، وامتدحوا أرسطو باعـتباره أكثر إنصافاً فى تقـدير قيمة الفن . والواقع مع هذا أنه لا وجود لاختلاف كبـير بين نظرة أفلاطون للشعر ونظرة أرسطو له ، باستثناء نقطة واحـدة . فأفلاطون كان يرى أن الفن الترفيـهى يثير انفعالات لا تتجه إلى أى منفذ يؤدى إلى الحياة العملية . واستخلص من هذا خطأ بأن الإسراف فى تنمـية هذا الفن سوف يؤدى إلى تولد مـجتمع مثقل بأعباء انفعـالات لا طائل وراءها . أما أرسطو فلم ير وجوب تحقيق ذلك . إذ يتم تفريغ الانفعـالات التى يولدها الفن الترفيهى عند التـرفيه ذاته . وادى خطأ أفلاطون فى هذا الصـدد إلى اعتقاده بأن عـلاج شرور

العالم المستسلم للتسلية لن يتحقق إلا إذا خضع الترفيه للتوجيه أو تم القضاء عليه . إلا أنه بعد أن توطدت أقدام الترفيه لم يعد هذا ممكناً . فقد ارتبطت العلة بالمعلول ، وعند إجراء أية محاولة للفصل بينهما ، فإنهما سيلتئمان ، ومابدا علة للداء ، لم يعد الآن أكثر من عارض له ، بحيث أصبح من العبث علاجه[1] .

ولم تظهر الأخطار المحدقة بالحضارة التى تنبأ أفلاطون فى أفكاره بوقوعها إلا بعد أمد طويل . إذ كان المجتمع اليونانى الرومانى قوياً للغاية بحيث أمكنه أن يدفع من طاقة حياته اليومية فائدة الدين المتراكم زهاء ستة قرون أو سبعة . إلا أنه بعد أفلاطون تعرضت حياة هذا المجتمع للنكوص بسبب الإفلاس فى المشاعر . وبلغت هذه الأزمة غايتها عندما قامت روما بخلق طبقة من البروليتاريا التى تعيش فى المدينة ، اقتصرت مهمتها على أكل الخبز المباح ومشاهدة الاستعراضات المباحة . وانتهى هذا إلى ظهور طبقة برمتها يصح القول بأنه لم يكن عندها أى عمل تؤديه . إذ لم يكن لها أية وظيفة إيجابية فى المجتمع (اقتصادية أو عسكرية أو إدارية أو فكرية أو دينية) . فقد اقتصرت مهمتها على تلقى العون والترفيه . فلما حدث هذا تحققت

---

(١) يصح إضافة القول بأن المشكلات الحقة فى الإستاطيقا لم تغب تماماً عن أبحاث كل من أفلاطون وأرسطو - وأفلاطون على الأخص . إذ جاء ذكرها ضمناً وكانت تبرز بين الفينة والأخرى بحيث تطغى على كلامهما عن الفن الترفيهى .

وة الكابوس[1] الذى تنبأ به أفلاطون عن ظهور مجتمع مستهلك . فلم كن المسألة أكثر من مسألة وقت . فقد نصب النحل أحد ذكور الخلية لكاً عليها ، وبهذا انتهت قصة الخلية .

وحالما يتم خلق طبقة يقتصر اهتمامها على الترفيه سيكون دورها مماثلاً لدور الدمل الذى يستنزف شيئاً فشيئاً كل طاقة انفعالات الحياة الفعلية وانتشار الترفيه أمر لن يستطاع الوقوف فى وجهه . ولم يستطع أحد برغم محاولة الكثيرين - أن يعيد الحياة الفعلية بإشرابها روحاً جديدة من المقاصد الدينية أو الجدية الفنية . واستمرت الدوامة فى دورانها وسط مظاهر قد نسيت تماماً الآن ، فلا يذكرها سوى قلائل من الباحثين المنقبين، إلى أن نما وعى جديد بدت الحياة العملية فى نظره شديدة الإثارة للاهتمام بحيث لم تعد هناك أية حاجة للترفيه المنظم . وتداعى وعى الحضارة القديمة بعد أن انقسم انقساماً جذرياً قبل اجتياح هذا الوعى الجديد. وهجر العالم ، الذى أصبح مسيحياً ، المسارح ، والمسارح ذات المدرجات ، فقد بدأت العصور الوسطى وولد فن سحرى - دينى جديد .

---

(١) الجمهورية (A, B - ٥٧٣) . انظر إلى كتاب Rostovizeff (روستوفتشيف) Social & Economic History of the Roman Empire (التاريخ الاجتماعى والاقتصادى للامبراطورية الرومانية) من الفصل التاسع إلى الفصل الحادى عشر . ولقد بحثت النتائج التى حدثت فى إحدى ولايات الإمبراطورية الرومانية عندما اشتركت فى كتاب - تاريخ اكسفورد لانجلترا Oxford History of England (الجزء الأول ١٩٣٧) انظر بوجه خاص إلى الفصل الثانى عشر ، والثالث عشر ، وعلى الأخص ص ٢٠٧ .

والفن هذه المرة يخدم الانفعالات التى ترمى إلى تقوية العالم المسيحى وتدعيمه .

ويصح بدء الفصل الثانى من القرن الرابع عشر عندما بدأ التجار والأمراء يغيرون طابع العمل الفنى برمته بتحويله من خدمة الكنيسة إلى خدمة أغراضهم الشخصية . وسوف تبين هذه الدراسة كيف تعرضت هذه الحركة الجديدة منذ عهد مبكر للغاية للعداء العنيف . ومن أمثلته : العداء الذى دفع سافوناورولا إلى حرق لوحة مايكل انجلو ، وكيفية استغلال هذا العداء لصالح عهد الإصلاح الدينى ، وكيف كانت الحرب التى شنها على الفن السحرى أكثر مرارة من حربه على الفن الترفيهى ، وهو فى هذا يختلف عن بيورتانية أفلاطون المزعومة . وستبين هذه الدراسة كذلك كيف دخل هذا العداء التقليدى إلى تيار الحضارة الحديثة الأساسى بعد أن ورثة أصحاب البنوك وأرباب الصناعة - باتجاهاتهم المستقلة عن الكنيسة - الذين يمثلون الطبقة التى أصبح لها السيادة فى العالم الحديث ، وكيف أدى ذلك إلى دفع الوعى الفنى للعالم الحديث - فى نفس اللحظة التى كان يتحرر فيها من قيود الترفيه - إلى موقف جعله ينظر إلى الفن وكأنه شىء كريه منبوذ .

وسوف تبين هذه الدراسة كيف حاولت هذه البلوقراطية الجديدة ، بعدائها الموروث للفن الذى تغلغل فيها ، واعتماداً على هيمنتها الاجتماعية والسياسية الجديدة ، محاكاة أساليب الأعيان بعد أن حلت

محلهم ، وكيف هادنت هذه المحاولة الفنون ، واشترطت أن تقبل الفنون عودة المرفهات إلى مكانتها ، وكيف أقنعت هذه الطبقات المهيمنة الجديدة نفسها بإمكان حدوث توافق بين استمتاعها بهذه المرفهات والسير على قاعدة دينية لا تعترف بشىء فى الحياة سوى العمل . وكان أثر ذلك وبيلاً على كلا الطرفين . فبعد أن كافح الفنانون من القرن السابع عشر إلى بداية القرن التاسع عشر من أجل الوصول إلى تصور جديد للفن يبعده عن كل من فكرة الترفيه وفكرة السحر ، ويؤدى إلى تحرره من كل تبعية للكنيسة أو للتعبير على السواء تنكر الفنانون لهذه الأفكار ، وتخلوا عن مشقة تنمية هذا التصور الجديد بحيث يبلغ ذروة إمكانياته ، وتزينوا بأزياء الخدم ثانية بعد أن كانوا قد طرحوها جانباً . إلا أنهم تغيروا إلى ماهو أسوأ ، كما يحدث دائماً عندما يرتد العبيد الثائرون إلى العبودية . فقد كان سادتهم القدماء بفضل تنورهم أنصاراً أحراراً ومشجعين ، راغبين فى الحصول من أتباعهم على أفضل ما فى جعبتهم . أما السادة الجدد فكانوا يطمعون فى شىء أقل من ذلك بكثير . فليس هناك ما يحول دون الاستمتاع بملهاة جديدة مماثلة لنظيرتها فى عصر الاستعادة ، أو إلى كلام منطلق على طريقة شوسر أو شكسبير . وساد الميل إلى كل بسيط هين على طريقة «باودلر»[1] . هكذا سار القرن التاسع عشر فى اتجاهه ،

---

(١) باودلر مختزل شكسبير . وتذكر هذه العبارة على سبيل الإستهزاء من بعض أنواع التبسيط .

وحدث تدهور مستمر فى المقاييس الفنية بالمقارنة بسنواته الأولى ، إلى أن بدأ أفاضل الناس شيئاً فشيئاً يؤمنون لا برسالة الفن الترفيهية فحسب ، بل بإسفافه . إذ أن العبيد يميلون إلى تعلم الرغبات التى نبذها سادتهم .

ولم يكن حال السادة أفضل من ذلك . فإن الضمير لم يدع مجالاً فى حياتهم للترفيه . فلما قبلوا الجانب الترفيهى فى الفن ، كان معنى ذلك قيامهم بلمس الحجر المحرم ، ولم يعد للاعتقاد فى قداسة العمل أى أثر فى نفوسهم . واعتادوا هجر أشغالهم بمجرد اقتنائهم ثروة ، «والتقاعد» شأن الأعيان الزائفين . وما يميزهم عن الأعيان الحقيقيين ليس طريقتهم فى نطق الكلمات ، أو عاداتهم فى تناول الطعام - التى لم تزد فى غرابتها عن عادات الكثيرين من الأشراف والنبلاء - بل هو حقيقة عدم التزامهم بالقيام بأية واجبات تجاه المجتمع (عسكرية أو إدارية أو سحرية) مماثلة للواجبات التى شغلت الأعيان الحقيقيين . فلا شىء يشغلهم خلاف الترفيه عن أنفسهم ، وكثيرن منهم قد لجأوا فى سبيل تحقيق ذلك إلى جمع الصور وأشياء أخرى اقتداء بنبلاء القرن الثامن عشر. ومتاحف الفن فى بلدان الشمال شاهدة على ذلك ، أما الفقراء ، وهم آخر من يحرص على أية تقاليد فكانوا يعرفون أن لعنة الله تنصب على الكسل والتبطل ، ويتحدثون عن العثرات التى تعثر فيها القرن التاسع عشر بأجياله الثلاثة .

وكانت هذه أول مرحلة فى الدوامة ، أما الثانية وهى أكثر أهمية

وخطورة فكانت الفساد الذى حل بالفقراء أنفسهم . فحتى ما يقارب نهاية القرن التاسع عشر كان لسكان الريف فى انجلترا فن خاص بهم له جذور ممتدة فى الماضى السحيق ، وإن كان مازال حياً بقوته الخلاقة التى تتمثل فى الأغانى والرقصات والحفلات الموسمية والدرامات والمواكب . وكل هذه المظاهر ذات غاية سحرية ، وكلها مرتبطة برباط عضوى بالعمل فى الزراعة . وأزيل كل هذا من الوجود بعد جيل واحد بفعل سببين : السبب الأول - اللائحة التعليمية الصادرة سنة ١٨٧٠ التى فرضت على سكان الريف تعليماً قد استند فى أساسه على معيار يناسب سكان المدن . وكانت هذه أول خطوة للقضاء رويداً رويداً على طابع الريف الإنجليزى بعد أن هيمنت الطبقة الصناعية والتجارية . والسبب الثانى - الكساد الزراعى» وهو اسم لا يرجع إلى أية مصادر رسمية ويصح إطلاقه على مجموعة الأحداث المتتالية التى كان جانب منها عرضياً ، وكان جانب آخر متعمداً ، وتسببت فى القضاء على رخاء المزارعين الإنجليز فى الفترة ما بين ١٨٧٠ - ١٩٠٠[١].

وتعرض الفقراء القاطنون فى المدن إلى شىء مماثل . فقد كان لديهم كذلك فن شعبى قوى مزدهر من نفس هذا النوع السحرى ، حرموا منه أيضًا بعد صدور القوانين المنظمة التى فرضت عليهم باعتبارها سلاحاً دنيوياً فى يد بيوريتانية «أرباب الصناعة المهيمنين» . ولن يكون هذا المكان

---

(١) انظر إلى كتاب إنسور R.C.K. Ensor تاريخ اكسفورد لإنجلترا Oxford History of England (الجزء الرابع عشر ١٩٣٦) وعلى الأخص فصل ٤ ، فصل ٦ .

مناسباً لسرد أخبار الاضطهاد الطويل ، إلا أنه يكفى هنا القول بأنه حوالى سنة ١٩٠٠ أمكن تطهير كل من المدينة والريف نهائياً من الفن السحرى الذى أصبح يعرف بعد ذلك باسم الفولكلور . ولم يبق منه سوى آثار واهنة تدعو إلى الرثاء . وانتهى الهجوم على الفن السحرى . وبذا أصبحت أرواح الفقراء خاوية نظيفة .

وجاء بعد ذلك الفن الترفيهى . وأول شىء ظهر منه هو كرة القدم وهى امتداد ترفيهى لنوع من الطقوس كان يمارس حتى وقت قريب فى المواسم الدينية فى بلدان الشمال . وبعد ذلك ظهرت السينما وظهر الراديو . وبذا ازداد ولع الفقراء فى جميع أنحاء البلاد بالترفيه ، إلا أن حادثاً آخر قد حدث فى نفس هذا الوقت . فقد أدت زيادة الإنتاج ، كما أدى تدهور النظم الاقتصادية إلى ظهور طبقة من المتعطلين الذين أرغموا كارهين على حياة متعطلة خالية من الفنون السحرية التى استمتع بها جدودهم قبل ذلك بخمسين سنة ، كما تركوا بغير عمل أو غاية فى مجتمع يحيا على Panem et Circenses (الخبز والسرك) أو على الصدقة والأفلام .

والاسترشاد بأمثلة تاريخية مماثلة يؤدى إلى الضلال . فليس هناك ما يؤكد اتجاه حضارتنا فى طريق مماثل لاتجاه الإمبراطورية الرومانية فى آخر عهدها : إلا أن التشابه مثلما ظهر حتى الآن وثيق إلى حد يدعو إلى الانزعاج . وقد يستطاع الحيلولة دون وقوع الكارثة ، غير أن الخطر حقيقى . فهل هناك ما يمكننا القيام به ؟

ثمة أشياء مؤكدة علينا الا نحاول القيام بها . فالعلاج الذى نادى به أفلاطون غير مجد ، وربما لجأ أى ديكتاتور إلى إغلاق دور السينما ، وإلى إيقاف الإرسال بالراديو وعدم السماح بإذاعة أى شىء خلاف صوته، وإلى مصادرة الصحف والمجلات ، وإلى اتباع كل وسيلة مستطاعة لإيقاف مصادر التسلية . غير أن مثل هذه المحاولات لن تجدى فتيلاً . ولن تصل الحماقة بأى ديكتاتور على جانب لابأس به من الفطنة إلى الحد الذى يدعوه إلى القيام بذلك .

والعلاج الذى يعتمد على رجاحة العقل بلا فائدة . فلن يستطاع النهوض بجموع مرتادى السينما وقراء المجلات بتزويدهم بوسائل الترفيه الأرستقراطية التى كانت شائعة فيما مضى بدلاً من هذه المرفهات الديمقراطية . تسمى هذه الوسيلة جعل الفن فى مستوى الجماهير . غير أن هذا الكلام تهريج . لأن ما يقدم للجمهور هو ترفيه كذلك ، قد قام بإعداده بذكاء ، شكسبير أو بيرسيل (وهو موسيقى إنجليزى) لإدخال السرور فى قلوب الجماهير على عهد إليزابيث أو فترة الاستعادة . إلا أن هذه الأشياء برغم ما فيها من عبقرية قد غدت الآن أقل قدرة على تلهية الناس من ميكى ماوس أو موسيقى الجاز مع استثناء أولئك الذين تدربوا بعد جهد على الاستمتاع بها .

والعلاج الذى يعتمد على إحياء الأغانى الشعبية غير مجد . فقد كان الفن الشعبى الإنجليزى فناً سحرياً . ولم تعتمد قيمته فى نظر أصحابه

على مزاياه الإستاطيقيـة (ومن غير الضرورى أن يعرض علينا النقاد الذين يتشاحنون حول هذه المزايا وجهة نظرهم) بل اعتمدت على صلته التقليديّة بأعـمالهم ومـواسمـهم وأعيـادهم . ولقـد سلب أصحـاب هذا الفن مما يمتلكون . وانقطـع هذا التـقليـد . ولن تـستطيع رتق أى تقليـد . ومن الحماقة إعادته ثانية فى صـورته المهلهلة هذه . ولن تجدى المحاسبة فى هذا الشأن . ولم يبق سوى مواجهة الحقائق .

وعلاج أنصار الحرب غـير مجد . فلسنا بحاجة إلى شـراء مسدسات وإلى الاندفـاع للقيـام بأى عمل عنيف ، لأن مـا يعنينا هنا هو ما يـهدد الحضارة بالموت ، وهو شيء آخر غـير موتى أو موتك أو موت أى أناس آخرين نسـتطيع إصابتهم قبل إصـابتهم لنا . إنه أمر لا يمكن إيقـافه أو تعـجيل خطـاه بوساطة العنف . فـالحـضارات تموت وتحـيـا لا بالتلويح بالأعلام أو علـى صوت طلقات المدافـع الرشاشة فى الطـرقات ، بل فى الظلام ، فى سكون ، عندما لا يشـعر أحد بها . إن نعيـها لا ينشر فى الصـحف على الإطلاق . وبعـد ذلك بـأمـد طويل ، قـلائل هم الذين يدركون أن هذا حدث عندما يتأملون فيما مضى .

والآن فلنعد إلى مهمـتنـا . فنحـن الذين نكتب هذا الكتاب ونقرأه أنـاس معنيـون بالفن . ونحن نعيش فى عـالم كل ما يسمى فـيه باسم الفن عبارة عن ترفيه . وهذه هى حديقتنا وهى بحاجة إلى تهذيب ، فيما يبدو .

الفصل السادس

الفن بمعناه الحق

أولاً : الفن بوصفه تعبيراً

١ - المشكلة الجديدة

وأخيراً انتهينا من الكلام عن النظرية التكنية فى الفن وعن الأنواع المختلفة التى تدعى باطلاً بالفن ، وتنطبق عليها هذه النظرية انطباقاً صحيحاً . ولن نعود إليها مستقبلاً إلا إذا أرغمتنا على الالتفات إليها وهددت بعرقلة تقدم موضوعنا .

وموضوع البحث هو الفن الحق . وبحق لقد أبدينا اهتماماً شديداً به بالفعل ، إلا أن هذا قد كان فى صورة سلبية فحسب ، إذ عرضنا له

بالقدر الذى كـان كافيـاً للفصل بينه وبين مخـتلف الأشياء التى أقـحمت نفسـها باطلاً فيـه . وعلينا الآن أن نتجه إلى الجـانب الإيجابى من نفس هذه المهمة ، وأن نتساءل أى أشياء يصح اعتبارها منتمية إليه .

وقيامنا بذلك يعنى أننا مازلنا نبحث فيما يسمى بمسائل الوقائع أو بما أسميناه فى الفصل الأول بمســائل التطبيق وليس بالمسائل النظرية ، فنحن لا نرمى إلى إقامة براهين يطالب القارئ بفحـصها ونقدها على أن يقبلها إذا لم يجد أى خلل خـطير يشوبهـا . كما أننا لن نـقدم إليه مـعلومات ونطلب منه تقبلها على مسئولية الشـهود ، بل سنبذل قصارى جهدنا لكى نتذكـر وقائع نعـرفها جـميـعاً على أفـضل وجه ، مثل القـول بأننا فى مناسبات مـعينة نستخدم كـلمة فن بالفعل أو أية كلمة قريبـة منها للدلالة على بعض أنواع من الأشيـاء ، كما أننا نسـتخدمهـا كذلك بالمعنى الذى أفردناه الآن جانباً باعـتباره المعنى الحق للكلمة . ومهمـتنا الآن هى تركيز انتباهنا على هذه الاستخدامات إلى أن نتحقق من توافقها واتساقها . وهذا ما سنضطلع بالقيام به فى هذا الفصل وفى الفصل التالى ، أى أننا سنقوم بتحديد الاسـتخدامات التى تتسق مع هذا المعنى ، وبـذلك نستطيع إنشاء نظرية فى الفن الحق يجئ ذكرها فيما بعد .

والرجوع إلى الوقائع لن يكون مثمراً من الناحية العلمية إلا إذا عرف الباحث بدقة ماهى المسائل التى يأمل برجوعه إلى الوقائع إجابتها . فأول مهمة لدينا هى تحديد المسائل التى أصبـحت تواجهنا نتيجة لتداعى النظرية

التكنية . وقد يتخيل البعض «أن هذا أمر سهل . فبعد أن تداعت النظرية التكنيــة ما علينا إلا أن نبــدأ ثانيــة من البداية ، وأن نضع نصب أعــيننا نفس السؤال وهو ماهو الفن ؟» .

وهذه إســاءة فهم بمعنى الكلــمة . فـعند أى شخص يعـرف واجبـه كعالم أو مؤرخ أو فيلسوف ، أو يقوم بأى نوع من أنواع البحث ، رفض أية نظرية زائفــة يعنى تحقق خطوة إيجـابية فـعالة فى بحــثه . إذ أن هذا سيجـعله لا يواجه نفس السؤال القــديم مرة أخرى ، بل سيــواجه سؤالاً جديداً أكثر دقة فى مصطلحاته ، ومن ثم فإنه سيكون أسهل فى الإجابة. وسيرتكن هذا السؤال الجديد على ما تعلمه من النظرية التى رفضها . فإذا كان لم يتـعلم شيئاً فـإن هذا يدل إما على شدة حـماقته (أو فـرط كسله) بحيث لا يســتطيع التعلم ، أو أنه نتـيجة لخطأ سئ الحظ فى الحكم قد أضاع وقته فى نظرية بلهاء إلى حد أنه لا يمكن تعلم أى شىء منها . فإذا لم تكن النظرية المرفوضة بلهاء تماماً - حتى وإن كـانت غير صحيحة فى جملتها - وكان الشخص الذى رفضها ذكياً مدققاً إلى حد معقول ، أمكن التعـبير دائماً عن فـحوى نقده فى صـيغة مماثلة لما يلى : «النظرية» غـير مقـبولة من حيث نـتائجهــا العامة ، إلا أنهــا أثبتت بعض نقــاط ينبغى مراعاتها من الآن فصاعداً .

ومن السهــل اتباع هذا الاتجاه ، فى الأبحــاث التاريخـية على ســبيل المثال إذ تبدو فيها بوضوح تام اختــلافات مثل الاختلافات القائمة بين أية

وثيقة تم اكتشافها والتفسير الذى يضاف إليها ، بحيث يستطيع أى مؤرخ عند نقده لعمل مؤرخ آخر أن يقرر خطأه الشامل فى نظرته العامة إلى أية حادثة معينة ، وإن كانت الوثائق المرتبطة بهذه النظرة التى اكتشفها تعد إضافة باقية إلى المعرفة . واتباع هذا الاتجاه فى حالة الدراسات الفلسفية أقل سهولة . ويرجع هذا من ناحية إلى وجود بواعث قوية تحول حتى دون محاولة القيام بذلك . إذ أن الفلاسفة - وعلى الأخص أصحاب المناصب الأكاديمية - قد ورثوا تقليداً يرجع إلى عهد بعيد يدعوهم إلى المناقشة بقصد المناقشة . فهم يعتقدون - حتى إذا يئسوا من بلوغ الحقيقة - بأن كبرياءهم تدعوهم إلى تسفيه الفلاسفة الآخرين . وهم يتحولون بفعل تطلعهم إلى الحصول على شهرة أكاديمية إلى نوع من المجادلين المأجورين الذين يسعون إلى العراك مع زملائهم الفلاسفة وإلى التنديد بهم أمام الرأى العام ، لا بقصد تقدم المعرفة ، بل لإثبات تفوقهم وبراعتهم . فلا عجب إذا تعرضت الفلسفة للتناقض من الرأى العام ومن طلاب المعرفة الذين تعلموا ألا يبالوا بالنصر مثل مبالاتهم بالحقيقة .

وترتكز أية نظرية فلسفية خاطئة أولاً لا على الجهل بل على المعرفة. فمن يقومون بإنشائها يبدأون بفهم الموضوع فهماً جزئياً . وبعد ذلك يتجهون إلى تشويه ما عرفوا بتحريفه حتى يتوافق مع أية فكرة سبق تصورها . وأية نظرية استطاعت أن تحظى بثناء عدد كبير من النابهين تدل دلالة راسخة على اعتمادها على استقصاء موضوع البحث بقدر كبير ،

ويندر تعرض هذا الموضوع لأى مسخ كلى وقاطع . فهى لذلك تعبر عن حقائق جمة ، إلا أنه لا يمكن تقسيمها إلى قضايا صحيحة وأخرى باطلة، لأن كل قضية متضمنة فيها ستتعرض للحكم عليها بالبطلان . وإذا أريد فصل الحقيقة التى اعتمدت عليها من الباطل لوجب اتباع منهج خاص للتحليل . وهذا المنهج يتألف من فصل الأفكار السابق تصورها التى كانت سبباً فى المسخ ، وبيان الصيغة التى بدأ فيها هذا المسخ ، وكيف حدث تطبيقه على الحقائق . وهكذا يمكن الاهتداء إلى ما أراد قوله أولئك الذين اخترعوا النظرية أو تقبلوها . ويتوقف على مدى ازدياد تقبل النظرية ومدى ما يتمتع به من تقبلوها من ذكاء احتمال الفائدة التى ستعود من النتائج التى أسفر عنها التحليل باعتبارها نقطة بدء لأى أبحاث أبعد من ذلك .

والآن سنطبق هذا المنهج على النظرية التكنية فى الفن . وصيغة المسخ قد سبق معرفتها عند تحليلنا لفكرة الصنعة (الفصل الثانى – ١) ولقد لجأ مخترعو النظرية بسبب تعصبهم لهذه الفكرة إلى إرغام معتقداتهم عن الفن على التوافق معها . وأول خاصية جوهرية تتميز بها الصنعة هى التفرقة التى تتضمنها بين الوسيلة والغاية . ولو تصورنا الفن مماثلاً للصنعة لوجبت قسمته بالمثل إلى وسيلة وغاية . وقد رأينا من الناحية الفعلية أنه لا ينقسم إلى مثل هذين القسمين . وعلينا الآن أن نتساءل ما الذى دفع أى إنسان إلى مثل هذا التفكير ، وماهو الشيء

الموجود فى حالة الفن الذى أخطأ هؤلاء الناس فى إدراكه بحيث جعلوه مشابهاً للتفرقة المعروفة بين الوسيلة والغاية ؟ فإذا لم يوجد أى شئ من هذا القبيل لكان معنى هذا أن النظرية التكنية فى الفن مجرد اختراع بلا مسوغ أو أساس ، ولغدا أولئك الذين قرروها وقبلوها مجرد طائفة من الحمقى ، ولكان تفكيرنا فيها مضيعة للوقت . هذه فروض لا أنوى الأخذ بها .

(١) على هذا تكون أول نقطة تعلمناها من نقدنا هى وجود فارق فى الفن الحق يشبه الفارق بين الوسيلة والغاية ، وإن كان ليس مماثلاً له .

(٢) العنصر الذى أسمته النظرية التكنية بالغاية قد عرفته بأنه إثارة الانفعال . وفكرة الإثارة (وتعنى إحداث شىء ، اعتماداً على وسيلة محددة ، يتصور وجوده سلفاً باعتباره ممكناً ومرغوباً) تنتمى إلى فلسفة الصنعة . ومن الواضح أنها مستعارة منها . ولا يصح قول نفس الشىء عن الانفعال . وهذه إذن هى نقطتنا الثانية . فللفن صلة بالانفعال ، وما بين الفن والانفعال من صلة يشابه إلى حد ما إثارته ، إلا أنه لا يعد إثارة له .

(٣) ما تدعوه النظرية التكنية «بالوسيلة» يعنى فى نظرها عمل «أداة» تسمى بالعمل الفنى . ووصف إنشاء هذه الأداة وفقاً لمصطلحات فلسفة الصنعة فقيل : إنه تحويل خامة معطاة بعد فرض مخطط هو شكل سبق تصوره فى ذهن الصانع . فإذا أردنا القضاء على ما فى هذا

الكلام من مسخ لوجب علينا إزالة كل هذه الخصائص الخاصة بالصنعة ، وبذلك نصل إلى النقطة الثالثة . فالفن يتجه من ناحية إلى عمل أشياء . إلا أن هذه الأشياء ليست أشياء مادية يتم صنعها بفرض شكل على مادة ، كما أنها لا تعمل اعتماداً على المهارة . إنها أشياء من نوع خاص ، وتعمل اتباعاً لطريقة أخرى مختلفة .

بذلك يكون لدينا ثلاث معضلات تتطلب الحل . ولن أحاول الآن القيام بأية محاولة لحل المعضلة الأولى ، وسأكتفى بالإشارة إليها حتى يمكن تناول المعضلتين الثانية والثالثة ، كل منهما على حدة . وفقاً لذلك، سيتم فى هذا الفصل بحث الصلة بين الفن والانفعال ، على أن تبحث الصلة بين الفن والصنع فى الفصل التالى .

٢ - التعبير عن الانفعال وإثارة الانفعال

مسألتنا هى كما يلى : هناك صلة بين الفنان الحق والانفعال . ومن حيث أن ما يفعله الفنان ليس إثارة هذا الانفعال ، لذا سيتجه السؤال إلى البحث عما يفعله الفنان ؟ . ومن واجبنا أن نتذكر بأن نوع الإجابة التى نتوقعها عن هذا السؤال سوف تكون مستمدة مما نعرفه جميعاً ، ومما اعتدنا قوله ، أى لن تكون إجابة مبتدعة أو خفية ، بل إجابة مألوفة إلى أبعد حد .

وليس هناك شىء مألوف للغاية أكثر من القول بأن ما يفعله الفنان

هو التعبير عن هذه الانفعالات . والفكرة مألوفة لدى كل فنان ، ولكل إنسان آخر له دراية بالفنون . والتنويه بذلك لا يعنى تقرير نظرية فلسفية أو الإتيان بتعريف للفن ، بل يعنى تقرير واقعة أو واقعة مفترضة ، وفى حالة كفاية تحققنا منها يمكن صياغتها فى صورة نظرية فلسفية . فيما يتعلق بالحاضر لن يهمنا هل تعد الواقعة المفترضة - أى القول بأن الفنان يعبر عن انفعال - واقعة حقاً أم هى مجرد شىء مفترض . وأياً كان ذلك، فعلينا أن نتحقق منها ، أى نقرر ما الذى يقصده الناس عندما يستعملون هذه العبارة . وبعد ذلك سوف نبحث عن مدى توافق هذه العبارة فى أية نظرية متماسكة .

وما يقصده الناس هو الإشارة إلى موقف ما ، حقيقى أو مفترض من نوع محدد . فعندما يقال إن إنساناً ما قد عبر عن انفعال ، فإن ما قيل عنه يعنى ما يأتى : أولاً - أنه على وعى بأن لديه انفعالاً ، إلا أنه لا يعى ماهية هذا الانفعال . وكل ما يعيه هو حدوث قلق أو اضطراب يشعر به وهو يتردد بين جوانبه ، إلا أنه يجهل حقيقته . وعندما يكون فى هذه الحالة ، فإن كل ما يستطيع قوله عن انفعاله هو : «إننى أشعر . . . ولا أعرف ما أشعر به» . ومن حالة العجز هذه أو الضيق يفرج عن نفسه بأن يفعل شيئاً نسميه التعبير عن ذاته . وهذا الفعل قريب الصلة إلى حد ما بالشىء الذى ندعوه لغة ، ولهذا نقول إنه يعبر عن نفسه بالكلام . كما أنه قريب الصلة كذلك بالوعى . فإن الانفعال المعبر عنه هو انفعال لم

يعد من شعر به على غير وعى بطبيعته ، كما أنه قريب الصلة إلى حد ما بالطريقة التى يشعر بها بالانفعال . فهـو يشعر فى حالة عدم التعبير عنه بما أسميناه بحالة العجز أو الضيق . وفى حـالة التعبير عنه ، فإنه يشعر به فى صورة يختفى منها هذا الاحساس بالضـيق . فهو يشعر وكأن روحه قد خفت وهدأت .

والتخفف من الانفعالات - الذى يعد متصـلاً من جهة بالتعبير عنها قريب الشبه إلى حد ما بالـ "Catharasis" الذى تتوارى فيه الانفعالات بأن يتم إطلاقـها فى موقف من المواقف الـوهمية . إلا أن الشـيئين ليـسا متماثلين . فلـنفترض أن هذا الانفعال هو انفعال خـاص بالغضب . فإذا تحقق تواريه بأن يتـوهم إنسان نفسه وهو يركل شـخصاً آخر على سـبيل المثال . فى هذه الحالة . فإن هذا الانفـعال لن يبقى فى النفس فى صورة غضب على الإطلاق . فقد قمنا بتخفيف توتره وبذلك تخلصنا منه . فإذا تم التعبير عنه ، ولنقل باستخدام كلـمات مريرة وعنيفة . فإنه لن يختفى فى هذه الحـالة مـن النفس ، إذ أننا نظل غـاضـبين ، إلا أنه بدلاً من الإحساس بالضيق الذى يصحب انفعـال الغضب - الذى لم نتعرف عليه بعد على هذه الصورة - فإننا نحس بذلـك التفريج الذى يجئ عندما نعى بأن انفعـالنا هو الغضـب بدلاً من أن نعيه مـجرد اضطراب غـير مـحدد المعالم . وهذا هو مـا نعنيه عندما نقـول بأن التعبـير عن انفعـالنا «يعود علينا بالنفع» .

والتعبير عن الانفعال عن طريق الـكلام قد يكون موجهاً لشخص ما غير أنه لو كـان الأمر كذلك ، فلن يكون المقصـود هو إثارة انفعال مماثل عنده . ولو كان هناك أى أثر نرغب فى تحقـقه عند المستمع ، فلن يكون أكثر من حث المستمع على إدراك كيف نشعر . إلا أنه كما رأينا بالفعل، هذا الأثر هو نفس الأثر الذى يتـركه التعـبير عن انفـعالاتنا فينا . فـهو يدفعنا - وكذلك أولئك الذين نـتحدث معهم - إلى فهم كـيف نشعر . والشخص الذى يرمـى إلى إثارة انفعال يتـجه إلى التأثـير فى مسـتمعـيه بطريقة لا يلزم تأثره بها . فالصلة بينه وبين الفـعل مختلفة تماماً عن صلة مستـمعيه به ، مثلما تخـتلف صلة كل من الطبيب والمريض بالدواء الذى يقـرره الأول لكى يتعـاطاه الآخر . وعلى العكس من ذلك ، الشـخص الذى عبر عن انفعال ، ينظر إلى ذاته وإلى مستمعيه بنفس الطريقة . فهو قد جعل انفعاله يبدو جلياً لمستمعيه وهذا ما يفعله لنفسه .

يستخلص من هذا بأن الـتعبير عن الانفـعال - إذا نظر إليه على أنه مجرد تعـبير - ليس موجهاً إلى مـستمعين معـينين . إنه موجه أولاً إلى المتكلم ذاته ، وموجـه ثانياً إلى أى إنسان قادر على الفـهم . هنا كذلك يختلف اتجـاه المتكلم نحو مستـمعيه عن اتجـاه أى شخص يرغب فى إثارة انفعال مـعين لدى مستمـعيه . ولو كان ما يرغب فى الـقيام به هو إثارة انفعال لـتحتم عليه مـعرفة المستمـعين الذين يخاطبهم . فـمن واجبه أن يعـرف أى نوع من المنبه سـيحـدث رد الفـعل المطلوب فى أناس من هذا

النوع المعين ، وعليه كذلك أن يكيف لغته بحيث تتوافق مع مستمعيه ، بمعنى التأكد من اشتمالها على منبهات مناسبة لطباعهم . فإذا كانت رغبته هى التعبير عن انفعالاته فى صورة واضحة ، فإن عليه أن يعبر عنها بطريقة ينبغى أن تكون واضحة له . وفى هذه الحالة يكون مستمعوه كأنهم أناس يستمعون إليه عرضاً وهو يفعل ذلك[1] . وبذلك لا تنطبق مصطلحات المنبه ورد الفعل على هذه الحالة .

ولا تنطبق كذلك مصطلحات الوسيلة والغاية أو التكنيك . فأى إنسان لا يعرف الانفعال الذى عبر عنه إلا بعد أن يكون قد عبر عنه بالفعل . وهكذا يكون فعل التعبير اكتشافاً لانفعالاته ومحاولة لإدراك ماهية هذه الانفعالات . وهذا الفعل يخضع للتوجيه بكل تأكيد ، أى أنه محاولة موجهة لبلوغ غاية معينة إلا أن هذه الغاية ليست شيئاً يمكن التنبؤ به أو تصوره تصوراً سابقاً ، بحيث يستطاع التفكير فى الوسائل الملائمة لبلوغها على ضوء معرفتنا بطابعها الخاص . فالتعبير فعل لا يمكن أن يكون له أى تكنيك .

٣ - التعبير والتفرد

التعبير عن الانفعال شىء ووصفه شىء آخر. فقولك أنا غاضب

---

(١) يوجب التوسع فى شرح الأفكار التى ذكرت فى هذه الفقرة - الذى سيجئ فيما بعد - زيادة تحديد الكلمة . فينبغى التنويه بوجود صلة أوثق بين الفنان وجمهور متذوقيه . انظر الفصل الرابع عشر (٥) وآخر صفحات الكتاب .

يعنى أنك قد وصفت الانفعال ولكنه لا يعنى تعبيرك عنه. فلا يلزم أن تتضمن الكلمات المستخدمة فى التعبير عنه أية إشارة صريحة للغضب إطلاقاً . ويحق فما دامت هذه الكلمات قد اقتصرت على التعبير عنه، فإنها لن تتضمن مثل هذه الإشارة. وتعد لعنة إرنولفوس التى جاءت فى دعاء الدكتور «سلوب» (من أبطال قصة تريستام شاندى لستيرن) على الشخص المجهول الذى تسبب فى تعقيد الأمور تعبيراً كلاسيكياً رائعاً عن الغضب، وإن كانت لم تتضمن أية كلمة مفردة تصف الانفعال الذى عبرت عنه .

وهذا يفسر السبب الذى جعل استخدام الصفات أو النعوت فى الشعر - أو حتى فى النثر - حيث يكون التعبير مقصوداً ، خطراً . وهذا أمر يعرفه نقاد الأدب جيداً . فإذا أردت التعبير عن الرعب الذى يحدثه أى شىء ، فعليك ألا تنعته بكلمة مثل «مرعب» ، لأن هذه الكلمة تصف الانفعال بدلاً من أن تعبر عنه ، وبذا تصبح لغتك فاترة على الفور ، أى غير معبرة . والشاعر الحق فى لحظات شاعريته الحقة لا يحدد بتاتاً الانفعالات التى يعبر عنها صراحة .

واعتقد البعض أن الشاعر الذى يرغب فى التعبير عن طائفة مختلفة من الانفعالات الخفية قد يعوق بسبب افتقاره إلى لغة غنية بالكلمات التى تشير إلى الفوارق بين هذه الانفعالات ، كما اعتقد أن علم النفس إذا اهتدى إلى مثل هذه المفردات سوف يؤدى خدمة جليلة للشعر . إلا أن

هنا يناقض الحقيقة ، لأن الشاعر ليس بحاجة إلى مثل هذه الكلمات على الإطلاق ، ووجود مصطلحات علمية تصف الانفعالات التى يرغب فى التعبير عنها ، أو عدم وجودها سيان فى نظره . وإذا سمح لمثل هذه المصطلحات - فى حالة وجودها - بالتأثير على استخدامه للغة ، فإن هذا التأثير يكون إلى أسوأ .

والسبب الذى جعل الوصف بعيداً للغاية عن الرجوع بفائدة على التعبير بل هو يضره ، هو أن الوصف يؤدى إلى التعميم . فوصف الشىء يعنى اعتباره شيئاً من نوع معين أو وضعه تحت تصور ، وتصنيفه. أما التعبير ، فإنه على العكس ، يظهر تفرده والغضب الذى أشعر به تجاه شخص معين هنا والآن لسبب محدد هو بلا شك مثل من أمثلة الغضب. ووصفه بالغضب يعنى ذكر الحقيقة عنه . إلا أن هذا الغضب يعد.أكثر من مجرد غضب . فهو غضب متميز ، لا يماثل أى غضب شعرت به من قبل ، ومن المحتمل ألا يكون مماثلاً لأى غضب سأشعر به مرة أخرى. وأن تصبح على وعى كامل به لا يعنى أن تصبح على وعى به باعتباره مثلاً من أمثلة الغضب ، بل باعتباره هذا النوع المتميز من الغضب. فالتعبير عنه - كما رأينا - أمر ذو قرابة بالوعى به ، ولذا إذا كان الوعى الكامل به يعنى الوعى بكل مميزاته ، فإن التعبير الكامل عنه يعنى التعبير عن كل مميزاته . لهذا السبب تتوقف براعة الشاعر على قدرته على الابتعاد بقدر الإمكان عن تحديد انفعالاته كأنها أمثلة من هذا النوع

العلم أو ثالث ، حملة ... من جهة ... الأشياء

... من ... الانفعالات ... ، ... ثلاثة ...

الانفعالات أخرى من نفس النوع .

- الانفعالات من ... - ... مثلا تتعلق منه

... الانفعالات . ... من ... له ، ... من ...

، ... له ... ، ...

... ، ... . الانفعالات ...

... الإنسان ... أن ... منه ...

... من ... منه ... .

... ، ...

... من ... ، ...

... .

... أن ... من ...

... - ... - ...

... من ... . الانفعالات ...

... الانفعالات ... الانفعالات ... الإنسان

لا ثلاثة ... . معين ... من الانفعالات ... ، ...

... ، ... من ثلاثة ...

... . معين ... الإنسان

من حيث المبدأ بوسائل أخرى مشـابهة . وكما يصر أى صانع بارع على القول بوجـود «طريقة صـحيـحة» على الدوام لأداء أية عملـية ، أى على وجود «طريقـة» يمكن اتباعها باعـتبارها نمطاً عامّـا تتوافق معه أيـة أفعال فـردية مخـتلفـة، فـمن ثم لكى يحـدث العـمل الفنى أثره السـيكلوجى المقصود، سواء أكان هذا الأثر سحراً أم مجرد ترفيه ، فإن كل ما يلزم هو أن يشبع نواحى معينة ، وأن يتسم بخصـائص معينة . وبعبارة أخرى لا أن يكون هذا العمل ولا شيء آخر غيره ، بل أن يكون أى عمل من هذا النوع وليس من أى نوع آخر .

هذا يفسـر معنى الخـاصية العـامة التى نسـبهـا أرسطو وآخرون إلى الفن. ولقـد رأينا بالفعل أن أرسطو فـى البويتـيقـا لم يعن بالفن بمعناه الحق، بل عنى بالفن التمثيلى ، أو بفن تمـثيلى من نوع محدد . فهو لم يحلل الدراما الدينية التى سبقته بمائة عام ، بل قام بتحليل الأدب الترفيهى الذى ظهـر فى القرن الرابـع ، وحدد القـواعد التـى تتبع فى إنشـائه . فالغاية لم تكن غـاية فردية ، بل كانت غاية عامة (وهى إحـداث انفعال من نوع معين) . والوسائل كانت عامة كذلك (فهى لم تقصد تصوير هذا الفعل المفرد فـحسب بل قصدت تصوير فـعل من نوع ما ، وبلغة أرسطو ذاته إنها لم تقصد تصوير ما فعله السيبادس بالذات ، بل ما قد يفعله أى إنسان من نوع مـعين). ومن حيث المبدأ تعد فكرة سـير جوشيا رينولدز عن الطابع العـام للفن مماثلة . فـقـد جـعله مرتبطـاً بما أسمـاه Grand Style، وعنى به الطراز الذى قصد به إحـداث انفعالات من نوع معين .

ولقد أصاب حقاً . فأنت إذا أردت إنتاج مثل نمطى لانفعال معين ، فلتحقيق ذلك ، ما عليك إلا أن تقدم لجمهورك صورة تمثل الملامح النمطية التى يتصف بها نوع الشىء الذى يحدث ذلك ، كأن تظهر الملوك فى صورتهم النمطية ، والجنود فى صورتهم النمطية ، والنساء فى المثل النمطى للأنوثة، وأن تصور الكوخ فى صورته النمطية ، كما تصور أشجار البلوط فى صورتها النمطية ، وهكذا دواليك .

والفن الحق باعتباره تعبيراً عن الانفعال ، لا يعنيه كل هذه الأمور . فلسان حال الفنان الحق بوصفه شخصاً يتعرض لمشكلة التعبير عن انفعال معين هو الآتى : «إننى أود أن أحصل على صورة واضحة لهذا الشىء» فلن يعنيه إطلاقاً الحصول على شىء آخر يتسم بالوضوح ، مهما تشابه هذا الشىء الذى يعنيه . فليس هناك شىء يصلح بديلاً ، لأنه لا يرغب فى الحصول على شىء من نوع معين ، بل يرغب شيئاً معيناً . وهذا يفسر السبب فى اعتبار الناس الذين نظروا إلى الأدب على أنه ضرب من السيكلوجى وقالوا «يالبراعة هذا الكاتب فى تصوير انفعالات النساء أو سائقى الأوتوبيسات أو المصابين بالشذوذ الجنسى ، قد أخطأوا أساساً فى فهم أى عمل فنى حق التقوا به . وحكموا بطريقة قاطعة معصومة من الخطأ على ما ليس بفن على الإطلاق بأنه فن حق .

٤ - الانتقاء والانفعال الإستاطيقى

أحياناً قد يحدث تساؤل عن إمكان تقسيم الانفعالات إلى انفعالات صالحة للتعبير عنها بواسطة الفنانين ، وانفعالات لا تصلح لذلك . فإذا

كان ما نقصده بالفن ، الفن الحق ، وكان هذا الفن مساوياً للتعبير ، فإن الإجابة الممكنة الوحيدة عن ذلك ، هى عدم إمكان وجود مثل هذه القسمة إذ أن كل ما يمكن التعبير عنه يعد صالحاً للتعبير . وقد تكون هناك بواعث قضية فى بعض الحالات الخاصة تجعل من المرغوب فيه التعبير عن بعض انفعالات دون غيرها . على أن المقصود بالتعبير فى هذه الحالة هو التعبير جهراً ، أى السماح لآخرين بالاستماع إلى تعبير أى امرئ عن نفسه . ويرجع هذا إلى استحالة تقرير صلاحية التعبير جهراً عن أى انفعال معين لأى سبب من الأسباب إلا إذا أمكن المرء أن يعيه أولاً . وتحقيق هذا الوعى - كما رأينا - وثيق الصلة بالتعبير عنه . فإذا كان معنى الفن هو التعبير عن الانفعال ، فمعنى ذلك وجوب اتصاف الفنان بالإخلاص المطلق ، وتحتم تمتعه بحرية مطلقة فى الإفصاح . وهذه ليست قاعدة ، إنما هى أمر واقع . ولا تعنى أنه من الأفضل أن يكون الفنان مخلصاً ، بل إنه لن يكون فناناً إلا إذا اتصف بالإخلاص . فأى نوع من الانتقاء أو أى تصميم على التعبير عن انفعال دون آخر هو أمر يتعارض مع الفن . لا من ناحية أنه يقضى على الإخلاص الكامل الذى يميز الفن الجيد من الفن الردىء ، بل من ناحية أنه يمثل عملية تجئ فيما بعد ذات طابع غير فنى ، لا تتحقق إلا بعد أن يكون عمل التعبير الحق قد اكتمل بالفعل . إذ لا يمكن لأى امرئ أن يعرف أية انفعالات شعر بها ، إلا إذا اكتمل العمل الفنى . ولهذا السبب فإنه لا يكون فى وضع يسمح له بالانتقاء والاختيار وإظهار تفضيلاً لأى من هذه الانفعالات .

هذه الاعتبارات تتمخض عن نتيجة معينة تخص ما يقال عن قسمة الفنون إلى فنون متمايزة . وهنا قسمتان شائعتان من هذه التقسيمات . إحداهما تبعاً للمادة الوسيطة التى يعمل بها الفنان ، أى إلى تصوير وشعر وموسيقى وماشابه ذلك . والقسمة الأخرى تبعاً لنوع الانفعال الذى عبر عنه، أى إلى مأساة وملهاة وماشابه ذلك. وسنعنى هنا بالكلام عن القسمة الأخيرة . ولو كان الاختلاف بين المأساة والملهاة اختلافاً بين الانفعالات التى عبرت عنها كل منهما ، لما تيسر تمثل هذه الاختلافات فى ذهن الفنان عند بدء قيامه بعمله . ولو حدث هذا لعنى معرفته أى انفعال ينوى التعبير عنه قبل أن يكون قد عبر عنه . وهكذا يتضح عدم قدرة أى فنان - مادام فناناً حقاً - على أن يقرر سلفاً هل سيكتب ملهاة أو مأساة أو مرثية أو ماشابه ذلك . فمادام فناناً حقاً ، فإنه معرض لكتابة أية واحدة منها مثل تعرضه لكتابة أخرى . وهى الحقيقة التى سمع سقراط وهو يوضحها قرابة الفجر لحوارييه الغافلين فى مائدة أجاثون[1] . من هذا

(١) انظر إلى محاورة أفلاطون Symposium (المادبة ٢٢٣ D) . ولو أن أرستوديموس قد أحسن الاستماع لعرف أن سقراط قد ذكر شيئاً صحيحاً ، وإن كان قد أرجعه إلى علة خاطئة ، فقد قيل عنه : إنه فى مناقشته قد ذكر «لا أن كاتب المأساة كما هو كذلك هو كاتب ملهاة أيضاً بل إن δτεχνη τραγωδ δοποlόs هو كتاب ملهاة كذلك . وواضح أن ثمة إصرار على تضمين كلمة τεxϋη فإذا رجعنا إلى جانب هذا إلى مذهبه فى الصنعة (الجمهورية ٣٣٣ E - ٣٣٤ A) الذى قال أرسطو عنه فيما بعد إنه يمثل أضداد بالقوة ، ويعنى بذلك بأنها لا تمكن صاحبها من فعل نوع واحد من الأشياء فحسب، بل تمكنه من أداء هذا النوع وما يقابله سيتبين لنا أن ما افترضه سقراط كان النظرية التكنية فى الفن، التى استخلص منها النتيجة السابق ذكرها .

يتضح أن لهذه الفوارق مجرد فائدة محددة للغاية . ومن المستطاع استخدامها استخداماً صحيحاً فى أمرين : ١ - عندما يكمل العمل الفنى، يمكن تسميته ex Post Facto (تسليماً بالأمر الواقع) مأساة أو ملهاة أو ماشابه ذلك تبعاً لطابع الانفعالات المعبر عنها أساساً فيه . إلا أن التفرقة إذا فهمت بهذا المعنى لن يكون لها أهمية حقيقية . ٢ - فى حالة كلامنا عن الفن التمثيلى ، يختلف الأمر تماماً . ففى هذه الحالة يعرف الفنان (المزعوم) سلفاً أى نوع من الانفعال يرغب فى إثارته ، ويقوم بإنشاء أعمال تختلف أنواعها باختلاف أنواع التأثير المطلوبة . فعلى هذا ، فى حالة الفن التمثيلى ، الأمر لا يقتصر على السماح بالفوارق من هذا النوع تسليماً بالأمر الواقع ex Post Facto ، على أساس أن هذه الفوارق وسائل تصنيفية ، وإن كانت دخيلة على الأشياء فى أصلها . بل هذه الفوارق موجودة من البداية باعتبارها عاملاً مقرراً للمخطط المزعوم للعمل الذى يقوم به الفنان .

وتؤدى نفس هذه الاعتبارات إلى الإجابة عن السؤال الخاص بهل يوجد شىء يصح أن يطلق عليه اسم «الانفعال الإستاطيقى» . فإذا قيل يوجد مثل هذا الانفعال مستقلاً عن التعبير عنه فى الفن ، وأن مهمة الفنانين هى التعبير عنه ، لوجب أن يكون ردنا على ذلك بأن مثل هذه النظرة هراء . فهى تعنى القول : أولاً - بأن للفنانين انفعالات مختلفة الأنواع ، من بينها هذه الانفعالات الإستاطيقية المتمايزة . وثانياً - أنهم

يتقون هذه الانفعالات الإستاطيقية بقصد التعبير . ولو كان الحكم الأول صحيحاً ، لوجب اعتبار الحكم الثانى باطلاً . فإذا كان الفنانون لا يهتدون إلى ماهية انفعالاتهم إلا فى معرض بحثهم عن وسيلة للتعبير عنها فمعنى هذا تعذر بدء قيامهم بالتعبير إلا بعد تقرير أى انفعال سيعبرون عنه .

ومع هذا فبمعنى آخر مختلف ، حقاً هناك انفعال إستاطيقى محدد . وكما رأينا يصحب أى انفعال لم يتم التعبير عنه شعور بالضيق . ، فإذا عبر عنه ، وأمكن خروجه للوعى من جراء ذلك ، لأدى هذا إلى ظهور هذا الانفعال نفسه مصحوباً بشعور جديد بالتفريج أو الارتياح دال على زوال هذا الضيق . وهو يشابه الشعور بالارتياح الذى يجئ فى أعقاب حل مشكلة فكرية أو سلوكية مرهقة . وبإمكاننا أن ندعوه - إن شئنا - الشعور الخاص بنجاحنا فى التعبير عن أنفسنا . وليس هناك ما يحول دون تسميته انفعالا استاطيقياً مميزاً . إلا أنه لا يصح اعتباره نوعاً من الانفعال الذى له وجود سابق على التعبير عنه ، ويتميز بأنه عندما يراد التعبير عنه ، يكون هذا التعبير فنياً . إنه نوع من التلوين الانفعالى الذى يصحب التعبير عن أى انفعال كان .

٥ - الفنان والإنسان العادى

تكلمت عن «الفنان» فى هذا الفصل ، وكأن الفنانين أشخاص من نوع خاص ، بينهم وبين الأشخاص العاديين الذين يأتلف منهم جمهورهم

اختلاف ما ، إما من جهة مواهبهم العقلية ، أو على الأقل من ناحية الطريقة التى يستخدمون بها مواهبهم . ولكن فصل الفنانين عن الأشخاص العاديين أمر قد ترتب على تصور أن الفن صنعة ، إذ لا يستطاع التوفيق بينه وبين تصور الفن تعبيراً . ولو كان الفن صنعة لكانت هذه النتيجة متوقعة كأمر طبيعى . فإن أية صنعة تعد نوعاً من المهارة فى التخصص ، بحيث يستطاع تمييز الحاصلين على هذه المهارة من بين سائر البشر . ولو كان المقصود بالفن هو المهارة فى الترفيه عن الناس ، أو إثارة انفعالاتهم بوجه عام ، لانتمى كل من المرفهين والمرفه عنهم إلى فئتين مختلفتين ، بينهما اختلاف من حيث صلتيهما الإيجابية والسلبية على التوالى بصنعة إثارة انفعالات محددة . وسوف يتوقف هذا الاختلاف على اعتبار الفنان موهوباً بالفطرة ، أو اعتبار موهبته مكتسبة . فإما أن يرجع هذا الاختلاف إلى اتصاف الفنان بموهبة عقلية خاصة يتميز بها ، سميت «عبقرية» فى النظريات التى تتصف بهذا الطابع ، أو إلى تدرب من نوع خاص .

وفى حالة عدم اعتبار الفن نوعاً من الصنعة واعتباره تعبيراً عن الانفعال فإن مثل هذه التفرقة النوعية بين الفنانين وجمهور المتذوقين لا وجود لها . فلا يصح القول بوجود جمهور متذوقين للفن إلا فى حالة استماع الناس إليه وهو يعبر عن نفسه وفهمهم لما يسمعونه منه . على أنه إذا أفصح شخص ما عن شىء على سبيل التعبير عما يجول فى ذهنه ،

واستمع آخر إليه وفهمه ، لكان معنى هذا أن لدى المستمع نفس الشىء فى ذهنه . ومسألة هل كان المستمع على علم بهذا الشىء فى حالة عدم إفصاح الأول عنه ، ليس ثمة ما يدعو إلى إثارتها هنا . ومع هذا فلقد تمت الإجابة . إذ أن ما سبق قوله صحيح تماماً . فلو قال أحد من الناس إن «ضعف الإثنين هو أربعة» وسمعه أحد العاجزين عن القيام بأبسط العمليات الحسابية لفهم هو وحده نفسه ، ولما فهمه المستمع . ولن يستطيع المستمع فهمه إلا إذا أمكنه إضافة اثنين إلى اثنين فى ذهنه . ومسألة هل كان بقدرته القيام بذلك قبل استماعه إلى المتكلم ليست أمراً ذا بال . وما ذكر هنا عن التعبير عن الأفكار يصح كذلك فى حالة التعبير عن الانفعال . فلو عبر الشاعر على سبيل المثال عن نوع معين من الخوف لكان المستمعون الوحيدون الذين يستطيعون فهمه هم أولئك القادرون على تجربة هذا النوع من الخوف . وعلى هذا فإذا قرأ أحد قصيدة من الشعر وفهمها لما كان معنى ذلك مجرد فهمه تعبير الشاعر عن شىء يخصه ، أى انفعالات الشاعر . إنما ما يحدث هو تعبيره عن انفعالات خاصة به فى كلمات الشاعر ، التى أصبحت نتيجة لذلك كلماته . وكما ذكر كولريدج : إن ما يعرفنا بأن إنساناً ما شاعر هو أنه يجعلنا شعراء . فنحن نعرف أنه يعبر عن انفعالاته اعتماداً على حقيقة أنه قد مكننا من التعبير عن انفعالاتنا .

وهكذا ، فإذا كان الفن هو عملية التعبير عن الانفعالات ، فإن

القارئ فنان وكـذلك الكاتب . فليس هناك اختـلاف فى النوع بين الفنان وجمـهور المتـذوقين . ولا يعنى هذا عدم وجود فـوارق إطلاقاً . فـعندما كتب بوب بأن مهـمة الشاعـر هى الإفصاح «عمـا شعر به الجـميع ولم يعبروا عنه بمثل هذه البـراعة» ، فقد يمكننا تفسير كلمـاته وكأنها تعنى - بغض النظر عن وعى بوب بهذا المـعنى عندما كتب أو عدم وعـيه - بأن مرجع اختلاف الشاعر عن جـمهوره هو أنه برغم أن الاثنين يفعلان نفس الشىء تماماً (أى التعبير عن هذه الانفعالات المميزة باستخدم هذه الكلمات المميـزة فإن الشاعـر إنسان قادر على حل مـشكلة التعبـير لنفســه . بينما جمهور المتـذوقين لا يستطيعون التعبـير إلا إذا هداهم الشاعر إلى ذلك . فالشاعـر ليس متفرداً لا فى توفر هذا الانفـعال لديه ، ولا فى قدرته على التعـبير عنه . إنه يتـفرد فى قدرته على المبـادرة بالتعبـير عما يشـعر به الجميع، وما يستطيعون جميعاً التعبير عنه .

٦ - لعنة البرج العاجى

لقد سنحت لى الفـرصة بالفعل لنقد ما يقـال عن قدرة الفنانين على تأليف - أو أن واجبهم يحتم عليهم تأليف - طائفة أو فـئة خاصة تتميز بعبـقرية أو دراية خاصــة ، تجـعلـها متـميزة عن باقى المجـتمع . وهذا الرأى - كـمـا رأينا - هو ثمـرة عابرة للنـظرية التكنيـة فى الفن . ومن المستطاع الآن تعزيز هذا النقد بالـقول بأن أى انفصال من هذا النوع ليس فقط غير ضرورى بل سيلحق ضرراً بالغاً بمهمة الفنان الحقيقية . ولو كان

المراد هو تعبير الفنانين بالفعل «عمـا يشعر به الجميع» لكان معنى هذا هو وجوب مـشاركـتهم للآخرين فـى انفعالاتهم . فـمن الواجب أن تكون تجاربـهم أو الاتجاه الذى يعـبرون به عن الحـياة - من نفس نوع تجـارب الأشخـاص الذين يأملون العثور على جـمهور مـتذوقين من بينهم . ولو ألفوا من أنفســهم زمرة خاصة لكان معنى هذا أن تصـبح الانفعالات التى يعبـرون عنها هى انفعالات هـذه الزمرة . وسوف تكون عاقـبة ذلك هى اقتصار فهم عـملهم على زملائهم الفنانين . وهذا فى الواقع هو ما حدث إلى حد كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الفنانين عن باقى البشر ذروته .

ولو كان الفن بالفـعل صنعة أو حرفة مثل الـطب أو الحرب لعادت هذه العـزلة بالخيـر . إذ أن كفـاءة الصنعة لن تزداد إلا إذا تولى أمـرها جماعة وقفت جهدها لخدمة مصالح الجميع ، واتخذت طابع التخصص ، وقامت بتـخطيط جوانب حيـاتها كافـة بعد أن أدخلت فى حسـابها كل شرائط تلك الخدمة المطلـوبة منها . وبالنظر إلى أن الفن ليس صنعة بل تعبيراً عن انفعالات ، لذا كان التأثير مضاداً لذلك . وعلى سبيل المثال ، لقد مـر عهد على الروائيين كـانوا لا يشعرون فـيه بالراحة إلا إذا كتـبوا قصـصاً عن حيـاة القصصـيين ، كانت أحداثهـا لا تصادف هوى إلا فى قلوب القصصـيين الآخرين . وتجلت هذه الظاهرة الشبيهة بالحلـقة المفرغة بوضوح أكـثر عند بعض الكتاب الأوروبيين من أمـثال أناتول فرانس أو

دانونزيو الذين كثيراً ما بدت موضوعاتهما مقتصرة على أحداث زمرة منعزلة من المفكرين . وبذا أصبحت الحياة المشتركة التى تحياها هذه الجماعة الفنية نوعاً من البرج العاجى ، المسجونون فيه لا يقدرون على التفكير أو الكلام إلا عن أنفسهم ، كما يقتصرون فيه على استماع بعضهم إلى بعض .

وبعد انتقال هذه الحالة إلى جو انجلترا ، الأكثر تشبعاً بالفردية اختلفت النتيجة . فبدلاً من وجود زمرة واحدة من الفنانين (وإن كانت منقسمة بغير شك على نفسها) الذين يعيشون جميعاً فى نفس البرج العاجى ، ظهرت نزعة عند كل فنان إلى إنشاء برج عاجى خاص به لكى يحيا - كما يمكن القول - لا فى عالم من ابتكاره فى عزلة عن العالم العادى الذى يحيا فيه الآخرون بل كذلك عن العوالم المناظرة التى أنشأها الفنانون الآخرون . وهكذا نجد بيرن جونز Burne Jones يحيا فى عالم «من الضوء الأخضر والفتيات الحمقاوات» كما قال صحفى فى تعبير فظ . كما نجد اللورد لايتون Leighton يحيا فى عالم هلينى مزيف . ولم ينقذ «ييتس Yeats من عالمه الزائف عالم شبابه بسحره الكلتى - إلا صوت الحياة العملية ، الذى أرغمه على الخروج إلى الهواء الطلق الذى يمثل الحياة الكلتيه الحقة ، وجعله شاعراً عظيماً .

فى هذه الأبراج العاجية يصاب الفن بالوهن . والسبب ليس عسير الفهم . فمن السهل أن يولد الإنسان فى حدود جماعة محصورة

ومتخصصة مثل أية زمرة فنية فى القرن التاسع عشر ، وأن ينشأ ويترعرع فى أحضانها ، وأن يفكر على طريقتها ويشعر بمشاعرها ، لأن تجربته لم تحتو على أى شىء آخر . ومثل هذا الإنسان عندما يعبر عن هذه الانفعالات ، سوف يكون قد عبر بحق عن تجربته . والتجربة التى يعبر عنها الشاعر سواء أكانت محصورة أم رحيبة شىء ، وقيمتها الفنية شىء آخر . فجين أوستن التى نشأت وترعرعت فى جو القرية وثرثرتها قد استطاعت إنشاء فن عظيم من الانفعالات التى تتولد فى هذا الجو . على أن أى شخص قد انعزل فى نطاق زمرة محصورة من الناس ستتوافر له تجربة تضم انفعالات العالم الأكبر الذى نشأ وترعرع فيه بالإضافة إلى انفعالات الجماعة الصغيرة التى آثر الانضمام إليه . فإذا قرر الاقتصار على التعبير عن الانفعالات الجارية فى نطاق هذه الجماعة الصغيرة فمعنى ذلك أنه قد اختار جزءاً معيناً من انفعالاته للتعبير عنه . والسبب الذى يفسر لماذا يتحتم انبعاث فن ردئ نتيجة لذلك هو كما سبق أن قلنا ، أن مثل هذا الانتقاء لا يمكن القيام به إلا إذا عرف الشخص القائم بالانتقاء بالفعل ماهية انفعالاته . وبمعنى آخر أن يكون قد عبر عنها بالفعل . فهو سيرفض باعتباره منتمياً إلى زمرته الفنية عمله الحق بوصفه فناناً . وهكذا لا يحتمل أن تزيد قيمة أدب البرج العاجى عن القيمة الترفيهية التى تساعد سجناء هذا البرج - سواء حدث هذا بسبب سوء طالعهم أم بسبب خطئهم - على قضاء أوقات فراغهم دون أن يقتلهم الملل أو الحنين إلى

العالم الذى تركوه خلفهم ، وفضلاً عن ذلك ، فهناك قيمة سحرية ترجع إلى أنهم سيقنعون أنفسهم ، كما سيقنع بعضهم البعض ، بأن السجن فى مثل هذا المكان ، ومع مثل هؤلاء الصحاب ، إمتياز كبير . أما القيمة الفنية فمعدومة .

٧ - التعبير عن الانفعال وانحراف الانفعال

وأخيراً فينبغى عدم الخلط بين التعبير عن الانفعال وبين ما يصح تسميته انحراف الانفعال ، أى إظهار أعراض منه . وإذا قيل : إن الفنان بالمعنى الحق لهذه الكلمة هو الشخص الذى يعبر عن انفعالاته ، فإن هذا لا يعنى أنه إذا أحس بالخوف بهت لونه وتلعثم ، وإذا غضب أحمر لونه وزمجر ، وهكذا دواليك . وهذه الأشياء تسمى تعبيرات ولا ريب . غير أنه كما فرقنا بين المعانى الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة «فن» فعلينا كذلك أن نفرق بين المعانى الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة «تعبير» . فى سياق الكلام عن الفن سيظهر أن إدراك «التعبير» على هذا الوجه هو إدراك غير صحيح . وأبرز علامة يتميز بها التعبير الحق هى الصفاء أو الوضوح . ووفقاً لذلك يصبح الشخص الذى يعبر عن أى شىء على وعى بما يعبر عنه ، كما أنه ييسر للآخرين الوعى به كما بدا له وكما يبدو لهم . فشحوب اللون والتلعثم ظاهرتان طبيعيتان من مصاحبات الخوف ، إلا أن هذا لا يعنى أن يعى الشخص الذى يشحب لونه ويتلعثم - إلى جانب إحساسه بالخوف - الخاصية الدقيقة لانفعاله . إذ

سيخفى هذا الأمر عنه . ومثله فى ذلك - لو كان فى الإمكان حدوث ذلك - مثل من يشعر بالخوف ولا يظهر أعراض هذا الخوف .

والخلط بين هذين المعنيين لكلمة «تعبير» قد يؤدى بسهولة إلى أحكام نقدية زائفة ، ومن ثم إلى نظرية استاطيقية زائفة . وقد يظن أحياناً أن من مزايا أية ممثلة عندما تمثل مشهداً مؤثراً أن تكون قادرة على الإجادة إلى حد أنها تستطيع البكاء بدموع حقيقية . وقد يكون لهذا الرأى أساس ما لو لم يكن التمثيل فناً ، بل كان صنعة ، ولو كانت غاية الممثلة عندما قامت بمثل هذا العرض هى إشعار مستمعيها بالحزن . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن هذه النتيجة لن تحدث إلا إذا صح تعذر إحداث أسى فى نفوس المستمعين بغير قيام القائم بالأداء بعرض أعراض من الحزن على الجمهور . وما من شك فى أن الكثيرين يظنون أن هذا هو عمل الممثل . ولكن إذا كان عمل الفنان ليس الترفيه ، وإنما هو الفن . ولم يكن ما يرمى إليه هو إحداث تأثير سبق تصوره فى مشاعر جمهوره ، بل الاعتماد على مجموعة من التعبيرات أو اللغة المؤلفة من كلمات من ناحية ، ومن إيماءات من ناحية أخرى ، فى إماطة اللثام عن انفعالاته ، أى الكشف عن انفعالات منطوية فى ذاته لم يكن على دراية بها . وهو عندما سمح لجمهوره بمشاهدة هذه الانفعالات ، فإنه قد مكنهم من القيام بكشف مماثل لما فى نفوسهم . فى هذه الحالة لن تكون قدرة الممثلة على البكاء بدموع حقيقية هى التى جعلت منها ممثلة بارعة ، إنما هى قدرتها على إيضاح ما تعنيه الدموع لنفسها ولمستمعيها .

وهذا الكلام ينطبق على كل نـوع من أنواع الفن . والفنان لا يولول ولا يعتمد على العجيج على الإطلاق . ومن يكتب أو يرسم أو يقوم بأى شيء من هذا القبيل للتنفيس عن مشاعره مستخدماً المواد التقليدية فى الفن وسائل لعرض آثار من مشاعـره ، قد يكون جديراً بالثناء عليه لمهارته فى عـرض ذاته ، إلا أن هذه الأشيـاء تحرمـه على الفـور من لقب الفنان . والأعمال الاسـتعراضية لهـا فوائدها . فهى تصلح لغاية الترفـيه ، أو قد يكون لهـا فائـدة فى السحـر . ومن بين الأمـثلة التى تمثل هذه الطائفـة الأخيـرة ، المحاولات التى قام به بعض الـشبان الذين لاقـوا العذاب فى الحرب ، وتأثرت بهـا أجسامهم وعقـولهم فعرفوا من جـراء ذلك ماهى الحرب ، فثأثأوا وأفصحوا عن غضبهم فى أبيات من الشعر قاموا بنشرها بقصد التأثير فى الآخـرين وحثهم على الخلاص من الحرب . إلا أن هذه الأبيات لا تنتمى إلى الشعر إطلاقاً .

وأفسد توماس هاردى كل شيء فى نهاية قصة مؤثرة جيـدة عبر فيها ببراعـة عن أحزانه وغـضبـه لما تلحقـه العاطفيـة الفظة بالبـراءة الوديعة المطمئنة، عـندما وجه اتهـامه فى آخر فـقرة مما كـتب إلى «رب الخالدين President of the immortal . والنغمة تبدو زائفة ، لا لأنها تدل على الكفر (إذ هى لن تؤثر فى أى تقـوى حقة) بل لأنها مجرد عـجيج . فإن الحجج التى تساق لتبرير الاعتراض على وجود الله - أو كل ماهو معروف منها - قد أصبحت كاملة بالفعـل ، بحيث لا تضيف هذه الفقرة الأخيرة التى وردت فى نهاية الكتاب شيئاً إليـها . وكل ما أحدثته هذه الفقرة هو

إفساد أثر القضية المعروضة بتحريف أثر من آثار الانفعالات التى عبر عنها الكتاب كله بالفعل ، وكأن محكمة من المحاكم قد بصقت فى وجه المتهم بعد نهاية كلامه .

والخطأ ذاته شائع عند بيتهوفن . ولقد توطد عنده ، بغير شك بسبب إصابته بالصمم . إلا أن سببه لا يرجع إلى صممه بل إلى ميل ونزعة إلى العجيج . وظهر ذلك فى الطريقة التى تصرخ بها الموسيقى وتولول - بدلاً من أن تترنم بالأنغام ، كما هو الحال فى الجزء السوبرانو من القداس الحافل فى رى كبير Missa Solemnis ، أو فى مخطط فاتحة صوناته الهامر كلافير . ومن المؤكد أن بيتهوفن قد أدرك هذا العيب وحاول إصلاحه ، وإلا لما أمضى أكبر جانب من أزهى سنوات حياته فى تأليف الرباعيات الوترية التى لا تكاد - كما يمكن القول - تتضمن أى أثر مادى يدل على الصراخ والعويل . ومع هذا فحتى فى هذه الرباعيات لم ينس بيتهوفن العجوز أن يتخايل فى فقرات معينة من الفوجة جروسه .

هذا لا يعنى بالطبع القول بأنه ليس من حق كاتب الدراما إظهار شخصيات تعتمد على العجيج . فمثلاً هناك عجيج هائل ظهر فى نهاية Ascent of F6 ،(*) قد اقتدى بالعجيج

(*) مسرحية ألفها «أودن» بالاشتراك مع إيشروود سنة ١٩٣٦ .

عند شكسبير[1] ، وكان القصد منه هو التعبير عن الاستهزاء . فى هذه الأحوال المؤلف ليس هو الذى يحدث العجيج بل شخوصه المختلة التى صورها . والانفعال الذى عبر عنه المؤلف هو الانفعال الذى تأمل بوساطته هذه الشخصية ، أو بالأحرى الانفعال الذى يمثل شعوره تجاه هذا الجانب الخفى والمنبوذ من ذاته ، والذى يناظر هذه الشخصية .

---

(١) الأحوال التى تحدث فيها شخوص شكسبير عجيجاً هى : (١) فى حالة الشخوص التى لا تهمه إطلاقاً ، مثل الشخصيات التى أظهرها فى هنرى الخامس للإشارة إلى رغبات العوام . (٢) عندما يراد إظهار شخصية تكون موضع ازدراء مثل شخصية بيستول فى رواية فالستاف أو (٣) عندما تفقد الشخصية صوابها ، كما حدث فى مشهد هاملت فى المقبرة .

الفصل السابع

الفن بمعناه الحق

ثانياً : باعتباره خيالاً

١ - المشكلة بعد تحديدها

السؤال التالى فى المنهج الذى وضع فى بداية الفـ ـ ـ ـ حدد على الوجه الآتى : مـا هو العمل الفنى ، ومع التـسليم بوجود شىء فى الفن الحق (لا فى الفن وحده الذى يدعى باطلاً بذلك) تنطـبق عليه كلمة عمل فنى ، ومع التـسليم بأن هذا الشىء لن يكون شيئاً مـصنوعاً ، لأن الفن ليس بصنعـة ؟ إنه شىء قد أنجزه الفنان ، إلا أنه لـم ينجز نتيـجة لتحويل خامـة معلومة أو نتيجة لتنفيذ خطة سـبق تصورها . فما هو هذا النوع من الفعل ؟ .

هنا مسألتان سوف نحسن صنعاً إذا بحثناهما على انفراد ، برغم توثق الصلة بينهما . والأفضل لنا أن نبدأ بالفنان ، وأن نطرح السؤال الثانى فى البداية . ولهذا السبب سأبدأ بالسؤال الآتى : ما هى طبيعة هذا الفعل الذى لا يعد فعلاً تكنياً ، أو إذا أردنا استخدام كلمة واحدة ليس صناعة Fabrication . ومن المهم ألا يساء فهم السؤال . وفى الفصل السابق عندما سألنا عن ماهية التعبير أشير إلى أن الكاتب لن يحاول إقامة براهين وحجج بقصد إقناع القارئ ، كما أنه لم يقصد تقديم معلومات إليه . وإنما المقصود هو تذكرته بما يعرفه بالفعل ، (لو كان شخصاً ذا تجربة كافية فى هذا الموضوع تؤهله لقراءة كتب من هذا النوع) . وفى هذا الجزء من الكتاب لا ننشد تقرير نظريات ، كذلك . إنما نرمى إلى مجرد سرد وقائع . والوقائع التى نبحث عنها ليست وقائع خفية ، إنها وقائع معروفة تماماً للقارئ . ويستطاع إيضاح النظام الذى تنتمى إليه هذه الوقائع بالقول بأنه يمثل السبل التى نتبعها عادة نحن المعنيين بالفن عندما نفكر فيه. كما أنه يمثل السبل التى نعبر بواسطتها عن أفكارنا عادة فى الحديث العادى .

ولزيادة الإيضاح سوف أبين السبيل الذى لا يؤدى إلى أية إجابة عن سؤالنا . وكثيرون من الذين تساءلوا «عما هو الفعل الذى يتميز به الفنان والذى لا يعد صناعة» قد اهتدوا إلى إجابة مماثلة لما يلى : «واضح أن هذا الفعل غير التكنى ليس فعلاً عشوائياً ، لأن الأعمال الفنية لا يمكن

إنتاجها عفواً[(١)] . فينبغى أن تخضع هذه الأعمال لفعل توجيهى ما . وإذا لم يعتمد هذا التوجيه على مهارة الفنان فإنه لا يمكن أن يعتمد على منطقه أو إرادته أو وعيه . فمن ثم ينبغى أن يكون شيئاً آخر . فإما أن يكون قوة موجهة خارج الفنان . وفى هذه الحالة يمكننا أن نسميه بالإلهام ، أو شيئاً بداخله وإن كان مختلفاً عن إرادته وغيرها من الأشياء . أى أن هذا الشىء إما أن يكون جسمه . وفى هذه الحالة يكون إنتاج العمل الفنى فسيولوجياً أساساً، أو قد يكون شيئاً عقلياً ، وإن كان لا شعورياً وفى هذه الحالة تكون القوة المنتجة هى العقل اللاشعورى للفنان» .

ولقد بنيت عدة نظريات وقورة فى الفن اعتماداً على هذه الأسس .

---

(١) إن من نوهت عنهم هم العقلاء . ومن بين هؤلاء الآخرين من أنكر هذه القضية ، وأشار إلى أن الفرد إذا لعب على الآلة الكاتبة مدة طويلة كافية ، وخبط المفاتيح بطريقة عشوائية ، فإن هناك احتمالاً محسوباً بأنه فى مدى فترة معينة قد ينتج - اعتماداً على المصادفة وحدها - نصوص شكسبير كاملة . وأى قارئ ليس عنده شىء يفعله ، يستطيع أن يرفه عن نفسه بحساب المدة التى يستغرقها تحقق هذا الاحتمال ليتمكن من المراهنة عليه ، ووجه الطرافة فى هذه الفكرة هو ما يتكشف منها عن عقلية من يساوى بين «أعمال» شكسبير ، ومجموعة الحروف المطبوعة فى صفحات كتاب والتى يتألف منها هذا العنوان ، ومن يذهب به الفكر - إن أمكن نسبة أى تفكير إليه على الإطلاق - إلى أن أى عالم أثرى سيظهر بعد عشرة آلاف سنة ويعثر على نص كامل لشكسبير فى رمال مصر ولكنه لا يستطيع قراءة أية كلمة إنجليزية ، سيتمكن من الإحاطة بمؤلفات شكسبير فى الشعر والدراما .

وأول صور منها هى التى ذكرت أن مـا يوجه الفعل الفنى هو كائن إلهى - أو كـائن روحى على الأقل - يـعبـر عن ذاتـه فى هذا الفـعل . هذه النظريات لم تعد شائعة الآن ، إلا أن هذا لن يدعونا إلى رفض الالتفات إليهـا . فهى على الأقـل تناسب الوقائع أفـضل من أغلب نظريات الفن الشائعة اليوم . أمـا الصورة البديلة الثانية ، فهى القـائلة : بأن ما يوجه عمل الفنان هو قوى - برغم كونها جزءاً منه أو هى جزء من روحه بوجه خاص - فإنهـا ليست إرادية أو واعية . إذ هى تعـمل فى المناطق السفلى الخفـية من روحـه بحيث لا تشعـر بها المناطق العليـا من هذه الروح أو تسمـح بظهورها . وهذه النظرية شـائعة للغـاية لا بين الفنانين ، بل بين علماء الفن وأتباعهم العديدين الذين يتبعون النظرية ويثقون بها ثقة جمة، ويبدو أنهم يـعتقـدون أنها قد نجـحت فى حل[1] مـشكلة الفن فى آخـر المطاف . وثالث نـظرية بديلة ، كـانت سـائدة لدى الـفـسيـولوجـيين

---

(١) يكاد مسـتر روبرت جريفس صاحب كـتاب Poetic Unreason (١٩٢٥) أن يعـد الكاتب الوحيد أو الفنان الوحيد فى انجلتـرا الذى أقدم على مناصرة السيكلوجيين . وبوجه عـام ، فإن أوفى ما يمثل حكم الأدباء على مـؤهلات أنصار هذه النظرية هو ما قاله عنهم دكتور ريتشاردس I. A. Richards : «إذا اعتمدنا فى حكمنا على ما نشره فـرويد عن ليوناردو دافنشى أو ما نـشره يونج عن جوته (فى كـتاب The Psychology of the Unconscious ص ٣٠٥) لصح اعتبـار المحللين النفسـيين عاجزين بصـورة ملحوظة عن الاضطلاع بمهمة النقـد» انظر إلى كتاب Principles of Literary Criticism (الطبعة الخامسة سنة ١٩٣٤ - ص ٢٩ ، ٣٠) .

السيكلوجيين فى القرن الماضى . ومازال جرانت ألين أفضل ممثل لها .

وتوجيه نقد إلى هذه النظريات مضيعة للوقت . وما يهمنا بشأنها ليس صلاحيتها أو عدم صلاحيتها باعتبارها أمثلة للبحث النظرى ، بل هو هل تعد المشكلة التى قصدت حلها من المشكلات التى تتطلب أى بحث نظرى لحلها . فالشخص الذى لا يستطيع العثور على نظارته على المنضدة ، قد يخترع جملة نظريات لتفسير أسباب اختفاء نظارته . فمثلاً ربما تكون هذه النظارة قد تبخرت بفعل إله خير لمنعه من إرهاق نفسه فى العمل ، أو بفعل شيطان يضمر له السوء بقصد تعطيل دراساته ، أو بوساطة ماهاتما (أحد الروحانيين الهنود) من جيرانه لإقناعه بإمكان فعل مثل هذه الأشياء . ولعله قد تخلص منها بنفسه لا شعورياً ، لأنها تذكره لا شعورياً بطبيب العيون الذى يعالجه ، الذى يذكره لا شعورياً بوالده ، الذى يكرهه كرهاً لا شعورياً أو قد يكون قد دفعها من فوق المنضدة أثناء تحريكه لأى كتاب . على أن كل هذه النظريات برغم ما فيها من براعة وسمو ، سوف تكون سابقة لأوانها لو كانت النظارة مازالت موضوعة على أنفه .

والنظريات التى تدعى تفسير طريقة إنشاء الأعمال الفنية اعتماداً على فروض مماثلة لهذه الفروض قد بنيت على تذكر أن النظارة ليست فوق المنضدة ، وتناست حقيقة وجودها فوق الأنف . والذين يعرضون مثل هذه النظريات لا يرهقون أنفسهم بالتساؤل هل نحن فى الواقع على علم

بنوع من الأفعال التى تحقق نتائج والتى تخضع لإرادة الفاعل وتوجيهه ، والتى لا تتميز بأى صفة من صفات الصنعة . ولو أنهم سألوا هذا السؤال لكان الرد عليه بالتأكيد بالإيجاب . فنحن نألف تماماً أفعالاً من هذا النوع والأسم الذى اعتدنا إطلاقه عليها هو «الخلق» .

٢ - الصنع والخلق

قبل أن نسأل عما هى بوجه عام المواضع التى تستخدم فيها هذه الكلمة ، علينا توقع اعتراض بعيد الاحتمال على استخدام الكلمة نفسها ، ولا جدال أن القراء الذين يعانون من مرض الخوف من كل شىء متصل بالنواحى الإلهية سوف يشعرون بالغضب من جراء ذلك . فهم يعرفون أن اللاهوتيين يستخدمون هذه الكلمة فى وصف الصلة بين الله والعالم ، ولهذا السبب سيشم ضحايا هذا المرض رائحة هذه الصلة كلما استمعوا إلى أى نطق بها ، وسيعتقدون أنه من المفاخر ألا يجئ ذكرها على شفاههم وألا تخدش آذانهم . وسوف تتوارد على أطراف ألسنتهم من جراء ذلك كل الاحتجاجات المألوفة التى توجه إلى أية غيبية إستاطيقية ترفع مهمة الفن إلى مستوى شىء إلهى ، وتجعل الفنان مماثلاً للإله . فلعلهم يوماً من الأيام بعد تأمل فى مذهب اثناسيوس يتسمون بشجاعة تجعلهم يقصون أى عالم رياضى يستخدم العدد ثلاثة . وفى الوقت نفسه سيتذكر القراء الذين يرغبون فى فهم الكلمات بدلاً من تهيبها ، أن كلمة «يخلق» تستخدم على الدوام فى سياقات لا ينفر منها اللاهوتيون ، ولا يشعرون

بسببها بأية نوبة من نوبات odium theologicum . فإذا قال شاهد فى المحكمة بأن سكيراً قد أحدث ضجة (خلق Create بالإنجليزية) ، أو أن نادياً للرقص قد أحدث (خلق بالإنجليزية) قلقاً ، والمؤرخ إذا ذكر بأن فلاناً أو علاناً خلق البحرية الإنجليزية أو الحكومة الفاشية ، وإذا ذكرت الصحف أن الدبلوماسية السرية تخلق جواً من الريب الدولية ، أو إذا قال رئيس مجلس إدارة شركة أن زيادة الاهتمام بالإعلان ستخلق زيادة فى طلب ما تنتجه الشركة - فلن يتوقع أحد أن يهب قزم فى آخر القاعة مهدداً بالانسحاب إذا لم تحذف هذه الكلمة . ولو فعل لألقى به الخدم فى الخارج بسبب إحداثه (خلقه) ضجة .

وخلق الشيء يعنى إنشاءه لا بطريقة تكنية ولكن مع ذلك بوعى واختيار . وفى الأصل تعنى كلمة creare (يولد) generate أو ينجب ذرية . ومازالت كلمة Procreate المشتقة منها (ينجب) تستخدم بهذا المعنى . ويطلق الأسبان كلمة criatura على الطفل . وفعل الإنجاب Procreation فعل اختيارى ، القائمون به مسئولون عن فعلتهم ، على أنه لا يؤدى اعتماداً على أى نوع متخصص من المهارة . ولا يلزم أن يتحقق - كما هو الحال فى الزواج الملكى - باعتباره وسيلة لتحقيق غاية سبق تحديدها . ولا يلزم فعله (كما حدث فى حالة زواج والد مستر تريسترام شاندى فى قصة ستيرن) وفقاً لأى خطة سبق تحديدها . فلا يمكن تحققه (مهما قال أرسطو) بوساطة فرض شكل مستحدث على مادة

موجودة من قبل . وهذا هو ما نعنيه عندما نتكلم عن (خلق) ضجة أو (خلق) مذهب سياسى . فمن يفعل هذه الأشياء يتصرف باختياره ، كما أنه مسئول عما يفعل . غير أنه لا يلزم اتجاه فعله إلى تحقيق أية غاية بعيدة ، كما لا يلزم اتباعه خطة سبق تصورها . ومن المؤكد كذلك أنه لا يقوم بتحويل شكل أى شيء يصح تسميته بالخامة ، وهى نفس الفكرة التى اعتمد عليها المسيحيون وأنكرها الأفلاطونيون الجدد فى كلامهم عن خلق الله للعالم .

ولما كان هذا هو المعنى الراسخ للكلمة ، فلذا ينبغى أن يكون من الواضح بأنه عند القول بأن الفنان يعمل قصيدة أو رواية أو لوحة أو مقطوعة موسيقية ، فإن الشيء الذى يحدث والذى أشرنا إليه هو ما أسميناه بالخلق . وهذه الأشياء - كما سبق أن عرفنا - باعتبارها أعمالاً فنية حقة ، لم يتم عملها بوصفها وسيلة لتحقيق غاية . فهى لم تعمل وفقاً لأية خطة سبق تصورها ، كما أنها لم تعمل بوساطة شكل جديد على أية مادة معطاة ، بل هى قد تحققت بقصد وبعد شعور بالمسئولية بوساطة أناس يعرفون ما يفعلون حتى وإن لم يعرفوا سلفاً ما سيتمخض عن فعلتهم .

والخلق الذى ينسبه اللاهوتيون إلى الله يتميز من ناحية واحدة فحسب . ويفترض أحياناً أن وجه تميز فعل الخلق الذى يقال إن الله اتبعه عند خلق العالم هو أن الله - كما يقال - قد خلق العالم من «عدم» .

هذا يعنى عدم وجود أية مادة سابقة قام الله بفرض شكل جديد عليها . . ولكن هذا الكلام يدل على الاضطراب فى الفكر . فكل خلق كما يدل معناه هو خلق من عدم . ووجه التميز الذى ينسب إلى الله بحق هو أنه فى حالة فعله ليس هناك أية ضرورة من أى نوع . وعدم وجود هذه الضرورة لا يعنى عدم وجود المادة المراد تحويلها فحسب ، بل ليس ثمة أية ضرورة من أى نوع كان . ومثل هذا الكلام لا ينطبق على «خلق» الطفل أو القلق أو العمل الفنى . فلكى يخلق الطفل ينبغى توفر عالم كامل من المادة العضوية واللاعضوية . لا لأن الوالدين يصنعان الطفل من هذه المادة، إنما لأن الطفل لا يمكن أن يظهر فى عالم الوجود - كما حدث بالفعل بالنسبة لوالديه - إلا فى مثل هذا العالم ، ولخلق أى قلق ينبغى وجود أشخاص يستطاع إقلاقهم . والشخص الذى يخلق القلق ينبغى أن يتصف فعله بطابع معين بحيث إذا تعدل فى صورة أو أخرى أدى هذا إلى حدوث الإقلاق . ولكى يتم خلق العمل الفنى ، يجب توفر انفعالات معينة لم يتم التعبير عنها عند الفنان الذى يتوقع الخلق - تبعاً لما رأينا فى الفصل السابق - كما ينبغى أن تتوافر لديه كذلك السبل الضرورية للتعبير عن هذه الانفعالات . وواضح أنه فى حالة الأحوال التى يتحقق فيها الخلق بوساطة كائنات متناهية من الواجب أن تكون هذه الكائنات - بسبب كونها متناهية - أولاً فى ظروف تسمح لها بالخلق .

وبالنظر إلى أن الله يتصور كائناً لا متناهيًا ، فإن الخلق الذى ينسب إليه يتصور شيئاً ليس بحاجة إلى مثل هذه الشروط .

من هذا يتضح أننى عندما وصفت صلة الفنان بأعماله الفنية بأنها صلة خالق لها ، لم أكن أسعى لتبرير اعتقاد غير النابهين الذين قد يظنون أننى قد رفعت مهمة الفن إلى مرتبة شىء إلهى (سواء امتدحوا فكرتى أو سخطوا عليها) أو أننى قد جعلت الفنان نوعاً من الإله .

٣ - الخلق والخيال

علينا الآن أن ننتقل بعد ذلك إلى تفرقة أخرى . فقد كانت كل الأشياء التى اخترناها أمثلة للأشياء المخلوقة هى ما اعتدنا تسميتها بالأشياء الحقيقية . أما العمل الفنى فلا يلزم أن يكون ما يصح أن نسميه بالشىء الحقيقى . فقد يكون ما ندعوه بالشىء الخيالى . والأشياء مثل الضجة والإقلاق والبحرية وماشابه ذلك ، لا يمكن خلقها إطلاقاً إلا على أساس أنها أشياء تحتل مكاناً فى العالم الحقيقى . ولكن العمل الفنى قد يتم خلقه عندما يتحقق هذا الخلق فى مكان واحد هو عقل الفنان .

هنا - كما أخشى - سيحتج الميتافزيقى . وسيذكرنى بأن الفارق بين الأشياء الحقيقة والأشياء الموجودة فى عقولنا فحسب ، هو فارق قد عنى به - كما عنى به زملاؤه - عناية فائقة . فقد فكروا فيه طويلاً ، وفى صورة جدية ، بحيث لم يعد له أى معنى . إذ قرر بعضهم أن الأشياء

التى ندعوها حقيقية موجودة فى عقولنا فحسب . وقرر البعض الآخر أننا عندما نقول أن الأشياء فى عقولنا ، فإن هذا يتضمن القول بأنها حقيقية مثل أى شىء آخر . وبين هاتين الفئتين - كما يبدو - حرب متواصلة لا هوادة فيها . وأى إنسان يقحم نفسه فى الحرب الدائرة حول هذه الكلمات سيتعرض للطعن من كلا الطرفين ، وإلى تمزيقه إرباً .

ولست آمل فى تهدئة هؤلاء السادة وأستطيع أن أشعر بالتهلل عندما أتذكر بأنهم لن يقدموا على افتراسى حتى إذا اتبعت ما سبق لى قوله . وفى حالة المهندس الذى قام بتصميم كوبرى ، ولكنه لم يقم بعمل رسوماته أو إثبات مواصفاته على الورق ، ولم يناقش مخططه مع أحد ، ولم يشرع فى إتخاذ أى خطوات فى سبيل تنفيذه ، اعتدنا القول بوجود الكوبرى فى هذه الحالة فى عقله فقط - أو كما نقول كذلك - فى رأسه. وبعد أن يتم إنشاء الكوبرى فإننا نقول بأنه قد أصبح موجوداً لا فى رأس المهندس فحسب ، بل فى العالم الحقيقى كذلك . ونحن نصف كذلك الكوبرى الذى «لا يوجد إلا فى رأس المهندس» بأنه كوبرى خيالى . أما الكوبرى الذى يوجد فى العالم الحقيقى فنصفه بأنه كوبرى حقيقى .

ربما كانت هذه الطريقة طريقة ساذجة فى الكلام ، أو لعلها طريقة فظة ، بسبب الألم الذى تحدثه عند الميتافزيقيين . ولكن هذه الطريقة هى التى يتبعها الناس العاديون عند الكلام . والناس العاديون الذين يتكلمون بهذه الطريقة يعرفون جيداً نوع الأشياء التى يشيرون إليها بكلامهم ،

والميتافيزيقيون على حق فى اعتقادهم بوجود مشكلات عويصة تترتب على الكلام بهذه الطريقة . ولهذا السبب سأخصص جانباً كبيراً من الكتاب الثانى لمناقشة هذه المشكلات . وحالياً ، سأستمر فى التحدث إلى العوام. ولو كره الميتافيزيقيون ذلك ، فليس هناك ما يدعو إلى إطلاعهم على ما أكتب .

وتنطبق نفس هذه التفرقة على أشياء مثل الموسيقى . ولو ألف إنسان لحناً ، ولم يقم بتدوينه أو غنائه ، أو عزفه ، أو لم يقم بأى شىء يجعله معروفاً للآخرين ، فإننا نقول : إن اللحن موجود فى عقله فقط ، أو فى راسه فقط ، أو قد نقول بأنه لحن خيالى . ولو أنه قام بغنائه أو عزفه . ومن ثم أحدث مجموعة من الأصوات المسموعة ، فإننا نسمى هذه المجموعة من الأصوات لحناً حقيقياً على أساس وجود اختلاف بينه وبين اللحن الخيالى .

ونحن فى كلامنا عن إنشاء أية أداة ، ما نقصده هو إنشاء أداة حقيقية . فإذا قال أى مهندس : إنه صنع كوبرياً ، وعند سؤاله اتضح أنه قد أنشأه فى رأسه فقط . فى هذه الحالة ، فإننا سنعتقد أنه كاذب أو مخبول . فمن الواجب علينا ألا نقول بأنه أنشأ كوبرياً على الإطلاق ، بل نكتفى بالقول بأنه عمل مخططاً له . وإذا قال إنه عمل مخططاً لكوبرى واتضح أنه لم يسجل شيئاً على الورق ، فلا يلزم أن نعتقد بأنه خدعنا . فالمخطط من الأشياء التى قد تكون مقصورة على الوجود فى

عقـل أى شخص . وبوجـه عام يمكن القـول بأن المهندس عندما يعـمل مخططاً فى عقله ، فإنه يقوم فى نفس الوقت بإثبات علامات ورسوم على الورق . إلا أن المخطط لا يعنى مـا نسمـيه بالـ plans ، أى هذه القطع من الورق بعـد إثبات تلك العـلامات والرسـوم عليهـا . وحتى إذا دون المهندس مواصفـات كاملة ورسوم تنفيذية على الورق ، فلن يعـتبر الورق وما عليـه من مواصفـات ورسوم مخططـاً . إن قيمـته لن تزيد عن شىء يذكر الناس (والمهندس كذلك ، لأن الذاكرة غير معصومة من الخطأ) بهذا المخطط ، بحيث يمكن القـول بأنه فى حالة نشر المواصفـات والرسوم فى بحث خاص بالهندسة المدنية مثلاً ، سيـتيسر لأى إنسان يتمعن فى قراءة البـحث أن يتصـور مخطط هذا الـكوبرى فى رأسه . من هذا يتـضح أن المخطط ملكية عامـة ، وإن كنا عندما جعلناه شيئاً عامـاً لم نعن أكثر من إمكان إدراكـه فى رءوس الكثيـرين من أولئك الذين يستطـيعون قـراءته بتعقل فى الكتاب الذى تنشر فيه المواصفات والرسوم .

وفى حالـة الكوبرى ثمة مـرحلة أبعد من ذلك . فـقد يتم «تنفـيذ» الكوبرى أو إنجازه ، أو بعبارة أخـرى يتم بناء الكوبرى . وعندما يحدث ذلك ، يقال : إن المخطط قد «تجسـم» فى الكوبرى المبنى ، أى أنه أصبح موجوداً فى صورة أخـرى ، لا فى رءوس الناس فحسب ، بل فى صورة حجـارة أو خرسانة . فـهو بعد أن كـان مجرد مـخطط قائم فى رءوس الناس قد أصبـح شكلاً محملاً فى مادة مـعينة . فإذا تأملنا مـا سبق قوله

على ضوء هذه النظرة ، أمكننا القول بأن مخطط المهندس هو شكل الكوبرى بغير مادته ، أو أننا عندما قلنا بأن لدى المهندس مخططاً فى رأسه كان بإمكاننا الإفصاح عن نفس المعنى بالقول بأن لديه فى ذهنه شكل الكوبرى بعد انتهائه بغير مادته .

وعمل الكوبرى يعنى فرض هذا الشكل على هذه المادة . وما نعنيه بقولنا : إن المهندس قد عمل المخطط ، هو استخدام كلمة «عمل» بمعناها الآخر ، أى باعتبارها مرادفة للخلق . وعمل مخطط للكوبرى لا يدل على فرض شكل معين على مادة معينة . إنه عمل ليس فيه ما يدل على إحداث عملية تحويل ، أو بعبارة أخرى إنه خلق . هو يتسم كذلك بالخصائص الأخرى التى تميز الخلق عن الصنع . فلا يلزم القيام به باعتباره وسيلة لتحقيق غاية ، لأن أى إنسان قد يعمل مخططات (على سبيل المثال عندما تكون فى صورة أمثلة فى كتاب من كتب الهندسة) دون أن يقصد تنفيذها . فى مثل هذه الحالة لن يكون عمل المخطط وسيلة لتحقيق غاية تأليف الكتاب بل هو جزء من تأليفه ، أى أنه ليس وسيلة لتحقيق أى شىء ، كما أن أى شخص يعمل مخططاً لا يلزم أن يقوم بأى تخطيط كوسيلة لتحقيق هذا المخطط . وربما فعل ذلك ، كما هو الحال عندما يخطط لإنشاء كتاب ، ويلزمه ذكر مثل لكوبرى من الخرسانة المسلحة يبلغ اتساعه ١٥٠ قدماً ، عليه سكة حديدية مزدوجة ، يمر فوقها طريق ، وهو قد يجئ بمخطط لمثل هذا الكوبرى لتوضيح هذه النقطة من

الكتاب ، إلا أن هذا الفعل ليس شرطاً ضرورياً فى التخطيط . وفى كلام الناس أحياناً أقوال تشير إلى أن لكل امرئ مخططاً - أو أنه يتحتم ذلك - لكل حياته يتبعه كل مخطط آخر يقوم به - أو ينبغى أن يتبعه - إلا أن أحد لن يستطيع تحقيق ذلك .

من هذا يتضح أن عمل أية أداة - أو إنجاز أى شىء وفقاً للطريقة المتبعة فى الصنعة - تمر فى مرحلتين : (١) عمل مخطط ، وهذه مرحلة الخلق . (٢) فرض هذا المخطط على مادة معينة ، هى مرحلة الصناعة فلنتأمل إذن حالة من حالات الخلق ، عندما لا يكون الشىء المخلوق عملاً فنياً . والشخص الذى «يخلق» ضجة لا يلزم اتباع فعلته لمخطط ، وإن كان اتباع الضجة لخطة أمراً مستطاعاً بالطبع . فليس ثمة ما يقتضى ذلك ، إلا أن هذا قد يحدث عندما ترمى الضجة مثلاً تحقيق غاية بعيدة مثل حمل أية حكومة على الاستقالة . فى هذه الحالة لن يكون هناك اتجاه إلى تحويل أية مادة سبق وجودها . إذ لا يوجد أى شىء يمكن أن تعمل منه الضجة . وإن كان محدث الضجة قد أمكنه خلقها بحكم وضعه - كما هو الحال على الدوام عند أى كائن متناه - فى موقف محدد كاجتماع سياسى مثلاً . إلا أن ما يخلقه لن يكون شيئاً موجوداً فى عقله فقط ، لأن الضجة شىء يجول فى خاطر كل الناس الذين يشعرون بها .

بعد ذلك ، فلنتأمل المثل الخاص بالعمل الفنى . عندما يؤلف إنسان لحناً . فإنه يستطيع فى أكثر الأحيان أن يدندنه أو يغنيه أو يعزفه على آلة

موسيقية فى الوقت نفسه . قد لا يفعل أى شىء من هذا القبيل ، بل يكتفى بتدوينه على الورق . أو قد يدندنه أو يفعل شيئاً مماثلاً ، ويدونه على الورق فى الوقت نفسه أو بعد ذلك . وربما فعل هذه الأشياء جهراً بحيث يصبح اللحن من لحظة مولده ملكية عامة ، مثل الضجة التى سبق أن نوهنا عنها . على أن كل هذه الأشياء هى مجرد جوانب ثانوية بالإضافة إلى العمل الفنى الحقيقى ، وإن كان من المرجح أن تكون بعض هذه الجوانب الثانوية ضرورية للغاية ، . لأن العمل الفعلى للحن هو من الأشياء التى تجرى فى رأسه ، وليس فى أى مكان آخر .

سبق أن ذكرت بأن الشىء الذى يوجد فى «رأس أى شخص» بغير وجوده فى أى مكان آخر ، يمكن أن يسمى بدلاً من ذلك شيئاً خيالياً وعلى هذا يستطاع تسمية العمل الفعلى للحن اسم بديل آخر هو عمل لحن خيالى . فهذه حالة من حالات الخلق مثل عمل المخطط أو الضجة . ويرجع هذا إلى نفس الأسباب ، التى قد يكون تكرارها باعثاً على الملل . من ثم يمكن القول : بأن عمل اللحن مثل من أمثلة الخلق الخيالى . وينطبق هذا القول كذلك على عمل القصيدة أو اللوحة أو أى عمل فنى آخر .

والمهندس عندما يعمل مخططاً فى رأسه - كما رأينا - قد يتجه بعد ذلك إلى عمل شىء آخر هو ما دعوناه بعمل الـ Plans وتعنى إثبات الرسوم والمواصفات على الورق . وهذه الـ Plans أداة ترمى إلى تحقيق

مقـصد معين ، هو تعـريف الآخرين بالمخطط أو تذكرته هو نفسـه به . وتبعـاً لذلك . فإن عمل هذه الأشيـاء ليس خلقاً خيـالياً ، بل هو بحق ليس بخلق على الإطلاق . إنه صناعة . والقدرة على القـيام به تعد نوعاً متخصصاً من المهارة التى تدعى صنعة الرسم الهندسى .

والفنان بعد أن يفرغ من عمل اللحن ، قـد يتجه إلى فعل شىء آخر يبدو لأول وهلة شبيهاً بما يعـمله المهندس . إذ قد يقوم بما يسمى نشره . فهـو قد يغنيه أو يعـزفه بصوت مـرتفع . أو قد يدونه ، ومن ثم ييـسر للآخرين أن يدركوا فى رءووسـهم نفس الشىء الذى كان فى رأسه . إلا أن ما كـتب أو طبع على المدونة ليـس باللحن . إنه مـجرد شىء إذا تمت دراسته بتمعن ، تيـسر للآخرين إنشاء اللحن لأنفسـهم فى رءووسهم ، أو تيسر لصاحب اللحن ذلك عندما ينسى لحنه .

من هذا يتضح أن الصلـة بين عمل اللحن فى رأس صاحـبه وتدوينه على الورق أمر بعيـد الاختلاف عن الصلة القائمـة فى حالة المهندس بين عـمل مخطط الـكوبرى وتنفيـذ هذا المخطط . فـمـخطط المهندس شىء متجسم فى الكـوبرى . فهو أساساً شكل يمكن فرضه عـلى مادة معينة . وبعـد أن يتم بناء الكوبـرى يكون الشكل مـوجـوداً فى الكوبرى ممثـلاً للطريقـة التـى اتبـعت فى تنظيم المادة التى يـتألـف منهـا . ولكن لحن الموسيقى ليس موجوداً على الورق إطلاقاً . وماهو مثبت على الورق ليس موسيقى . إنه مجرد تدوين مـوسيقى . فالصلة بين اللحن والمدونة ليست

مماثلة للصلة بين المخطط والكوبرى . إنها مشابهة للصلة بين المخطط والمواصفات والرسوم ، لأن هذه المواصفات والرسوم لن تعد - كالكوبرى - تجسيماً للمخطط . إنها مجرد أشياء مدونة يمكن الاعتماد عليها فى إعادة إنشاء المخطط المجرد - أو الذى لم يتم تجسيمه بعد - فى عقل أى إنسان يقوم بدراسته .

٤ - الخيال والوهم

كلمة خيال ككلمة فن ذاتها لها معنى صحيح وآخر باطل . ومن ناحية الغاية التى نهدف إليها هنا ، تكفى التفرقة بين الخيال الحق ، وبين الشىء الذى غالباً ما يدعى بذلك على سبيل الخطأ . وهو الشىء الذى سبقت تسميته بالوهم .

والوهم يدل على وجود اختلاف بين الشىء الذى يسمى بهذا الاسم وما يسمى بالحقيقى . وهو اختلاف قد جعل الشيئين متضادين . فالموقف المتوهم لا يمكن إطلاقاً أن يكون موقفاً حقيقياً والعكس بالعكس . فأنا إذا جعت «وتخيلت» أننى آكل ، لاعتبرت هذه «الوليمة الخيالية السافرة» من المواقف الدالة على الوهم بحيث يمكن القول بأننى خلقتها خيالياً لنفسى . غير أن هذا الخلق الخيالى شىء والفن الحق شىء آخر ، وإن كان هناك أوجه شبه بين هذا الخلق الخيالى وبين أنواع معينة من الأشياء التى تدعى خطأ باسم الفن . إذ أن دافع كل هذه الأعمال الفنية الزائفة هو تزويد

متـذوقيها أو مـدمنيها بأوهام تصـور حالات فيهـا يتم إشباع رغـباتهم . والحلم يتآلف إلى حد بعيد من أوهام تشبع فـيها رغبات الحالمين على هذا الوجه ، وبعض السيكلوجيـين يرون أن هذه الأوهام هى مادته الوحيدة . وربما ظهر ذلك بأكثر وضوح فى أحلام اليقظة . وقد تفهم الأعمال الفنية الزائفة التى تحدثت عنها بطريقة أفضل إذا وصفت بأنها أحلام يقظة قد تم صقلها وإعدادها فى صورة تجارية . وهناك قصة تروى عن عالم نفسى قام بوضع قائمة من الأسئلة لجميع طالبات إحـدى الجامعات فيها سألهن عن كيفـية تمضية أوقاتهن . وعرف من إجـابتهن ، التى نسيتهـا ، بأن نسبة كبيرة من هذا الوقت تقضى فى حلـم اليقظة . ويقال : إنه استخلص من ذلك إمكان تحقيق نتائج عظيمـة لو أمكن تنسيق كل أحلام اليقظة هذه . وهذا صحيح ، إلا أنه قد تناسى بأن هـذا الشىء قد تحقق بالفعل ، وأن هوليود قد قامت بتحقيقه .

والخيـال لا يبالى بـوجود أى حـد فـاصل بين الحـقـيقى وغـيـر الحقيقى[1]. فأنا عندما انظر من النافذة ، أرى من خلال مربعات زجاجها أعشاباً فى كل نـاحية ، تظهر أمامى مـباشرة . غير أننـى أتخيل كذلك

---

(١) التوسع فى هذه النقطة الذى سيجئ فيما بعد (الفصل الثالث عشر - ١) سيتضمن تعديلاً معيناً للحكم بأن ما يتخيل فى ذاتها لا يعد حقيقياً أو غير حقيقى . وآمل أن يكون قد اتضح للقارئ أن كل شىء قد ذكرته فى الكتاب الأول قد ذكر على سبيل التمهيد ، وأن نظريتى فى الفن لن تجئ ذكرها إلا فى الكتاب الثالث .

وجود آلة قطع أعشاب وسط الأرض الخضراء المنبسطة . وهذا الجزء من الأرض الخضراء الذى لم يتكشف موجود بالفعل ، أما آلة قطع الأعشاب فغير موجودة . على أننى لا أتحقق من أى شىء من ذلك ، لا من الطريقة التى تخيلت بها هذين الشيئين ، ولا من كيفية تعاقبهما فى الظهور الخيالى . إذ أنهما بعيدا الصلة تماماً عن الاختلاف المشار إليه . ولا جدال أن فعل التخيل هو فعل قد تحقق بالفعل ، غير أنه لا يلزم أن يكون الشىء المتخيل - أو الموقف المتخيل - حقيقياً أو غير حقيقى . والشخص الذى يتخيل مثل هذه الأشياء لا يتخيلها باعتبارها حقيقية أو غير حقيقية . كما أنه عندما يحاول تأمل فعله التخيلى فإنه لا يفكر فى كونه حقيقياً أم غير حقيقى. والمتوهمات كذلك أشياء يمكن تخيلها بغير تأمل فيها . وعند حدوثها لا يدرى الشخص المتوهم أنه قد أنشأ لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداث غير حقيقية . إلا أنه عندما يتأمل إما يكتشف أن هذه الأشياء غير حقيقية أو يقع فى الخطأ الذى يجعله يتصورها حقائق.

ومن المحتمل أن يكون هناك على الدوام دافع وراء أى فعل متوهم مثل الرغبة فى وجود شىء نستطيع الاستمتاع به أو امتلاكه ، لو كان الوهم حقيقة . والفعل المتوهم يتضمن شعوراً بعدم الارتياح من الموقف الذى يتعرض له المرء بالفعل ، كما يتضمن محاولة للتعويض عن عدم الارتياح هذا ، لا باتباع سبل عملية تؤدى إلى تحقق مواقف أكثر إرضاء ، إنما بتخيل مواقف أكثر إرضاء ، والحصول على قدر من الارتياح من جراء

ذلك . وفى حالة الخيال الحق لا وجود لمثل هذا الدافع . فأنا لا أتخيل باطن علبة الكبريت الموجودة أمامى على المنضدة - سواء كانت ممتلئة أم فارغة - بسبب عدم رضائى عن هذه العلبة . كذلك لا أتخيل اكتمال منظر الروضة الخضراء ، بينما تحجب مربعات النافذة أجزاء منها عن ناظرى بسبب عدم رضائى عن هذا المنظر غير المكتمل . فالخيال لا يبالى بوجود حد فاصل بين الحقيقى وغير الحقيقى ، كما أنه لا يبالى بوجود حد فاصل بين الرغبة والنفور .

والوهم يعتمد على سبق وجود الخيال . ومن المستطاع وصفه بأنه يمثل الخيال عندما يعمل فى صورة منحرفة ، متأثراً بقوى منحرفة . ومن بين الأشياء العديدة التى يتخيلها المرء يتم اختيار بعضها - سواء بوعى أم بغير وعى - لكى تتخيل فى صورة مكتملة أو واضحة أو متماسكة ، بينما يتم قمع البعض الآخر . ويرجع هذا إلى أن الأشياء الأولى يرغب الإنسان فى تحققها . أما الأشياء الأخرى فهناك نفور من حقيقتها . ويترتب على ذلك ظهور الوهم الذى يستطاع اعتباره وفقاً لذلك بأنه الخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة ، وذلك حيث لا تعنى الرغبة : الرغبة فى التخيل أو حتى الرغبة فى تحققْ موقف متخيل ، بل الرغبة فى أن يكون الموقف المتخيل حقيقياً .

وتعرضت النظريات الإستاطيقية لجانب لابأس به من الإساءة من جراء الخلط بين هذين الشيئين . ولقد شاع الربط بين الفن والخيال منذ ما

لا يقل عن المائتى السنة[1] . غير أن الخلط بين الفن والترفيه قد انعكس على الخلط بين الخيال والتوهم ، كما أكده . ويبلغ هذا الخلط ذروته عندما جاء ذكر الخلق الفنى متضمناً فى الأوهام فى نظرية التحليل النفسى (وهى بحق نظرية صحيحة) باعتباره إشباعاً وهمياً للرغبات . وتعد هذه المحاولة ناجحة إلى حد يثير الإعجاب إذا اعتبرنا ما جاء بها ينصب على أنواع الفنون التى تدعى باطلاً بذلك مثل الرواية الجماهيرية المألوفة ، أو الفيلم، على أنه لا يمكن تصور تطبيقها على الفن الحق . وعندما تمت محاولة إنشاء إستاطيقا إعتماداً عليها - وهو شىء كثيراً ما حدث مما يدعو للأسف - لم يتمخض ذلك عن ظهور إستاطيقا حقة ، بل ظهر شىء مضاد للإستاطيقا . وربما كان تفسير ذلك هو أن السيكلوجيين الذين حاولوا تفسير الخلق الفنى بالرجوع إلى فكرة «الوهم لم يجل بخاطرهم وجود مثل هذا الحد الفاصل بين الفن الترفيهى والفن الحق ، بل قاموا عن طريق رطانتهم بمجرد تثبيت تصور خاطئ مبتذل شاع فى القرن التاسع عشر ، نظر على أساسه إلى الفنان وكأنه حالم أو من أصحاب أحلام اليقظة ، يعمل على تشييد عالم من الوهم ، لو تحقق لكان (فى زعمه على الأقل) أفضل من ذلك العالم الذى نحيا فيه ، أو كان أكثر جلياً للسرور . وطالما احتج الفنانون المتمكنون والإستاطيقيون المتمكنون

---

(١) ترجع - فيما أعتقد - عادة وصف التجربة الإستاطيقية بأنها «اللذة التى يحققها الخيال» إلى أديسون ، كما ترجع معاصره فيكو النظرية الفلسفية التى اعتبرت الفن خيالاً .

على هذا التصور الخاطئ ، غير أن الاحتجاج لم يجد بالطبع فتيلاً لدى الكثيرين من أصحاب التجارب (الفنية المزعومة) التى اقتصرت على «الفن» القائم على تنظيم أحلام اليقظة واستغلالها تجارياً ، والذى يعبر عن تجربتهم أصدق تعبير . وإلى هذه الطائفة - فيما ينبغى أن يبدو - ينتمى أولئك المفكرون الإستاطيقيون الذين يتبعون التحليل النفسى . ولعل مرضاهم هم الذين يتبعون هذه الطائفة ، وإن كان أى إسراف فى الانغماس فى أحلام اليقظة سيؤدى بكل تأكيد إلى تعرضهم لأمراض معنوية مماثلة للأمراض التى يعانى منها مرضاهم .

٥ - العمل الفنى بوصفه شيئاً خيالياً

إذا كان إنشاء اللحن مثلاً من أمثلة الخلق الخيالى ، كان اللحن شيئاً خيالياً . ويصح نفس القول عن القصيدة أو اللوحة أو أى عمل فنى آخر. ويبدو هذه الكلام باعثاً على الحيرة . إذ أننا نميل إلى الاعتقاد بأن اللحن ليس شيئاً خيالياً ، وإنما هو شىء حقيقى ، أى أنه مجموعة حقيقية من الأصوات ، كما أن اللوحة هى قطعة من الخيش الحقيقى مغطاة بألوان حقيقية ، وهكذا . وآمل لو تزود القارئ بالصبر ، أن أبين بألا وجود لأى شىء محير فى هذا الكلام ، وأن كلا القولين يعبر فى الواقع عن رأينا فى الأعمال الفنية ، وأنه لا تناقض بينهما ، إذ أنهما يعنيان شيئين مختلفين .

وعندما يكون ما نعنيه بالعمل الفنى (لحن أو صورة ... الخ) أية صنعة محددة قصد أن تكون منبهاً لإحداث تأثيرات انفعالية محددة فى أى جمهور فإنه فى هذه الحالة ، كلمة «العمل الفنى» تدل دلالة أكيدة على شىء ينبغى أن نعده حقيقياً . فالفنان إذا اعتبر ساحراً أو مرفهاً هو بالضرورة صانع يعمل أشياء حقيقية من مادة ما وفقاً لمخطط ما . فأعماله حقيقية مثل أعمال المهندس . والسبب فى كلتا الحالين واحد .

غير أنه لا يتبع ذلك إطلاقاً ، أن يصح الكلام نفسه عن الفنان الحق، لأن مهمته ليست إحداث تأثير انفعالى فى المتذوق ، بل هو - على سبيل المثال - عمل لحن . ويعد هذا اللحن كاملاً تاماً بالفعل بمجرد تحققه فى شكل لحن فى رأس الفنان ، أو شكل لحن خيالى فى عبارة أخرى . وربما قام الفنان بعد ذلك بإعداد العدة لعزف اللحن أمام مستمعين . وفى هذه الحالة ، يظهر لحن حقيقى أو مجموعة من الأصوات. ولكن أى هذين الشيئين هو العمل الفنى ؟ أو أيهما هو الموسيقى ؟ والإجابة متضمنة فيما سبق أن قلناه : إن الموسيقى أو العمل الفنى ليست مجموعة من الأصوات . إنها اللحن كما هو فى رأس المؤلف الموسيقى . والأصوات التى أحدثها القائمون بالأداء والتى سمعها الجمهور ليست الموسيقى إطلاقاً . إنها مجرد الوسيلة التى يعتمد عليها الجمهور ، فى حالة إنصاتهم بتمعن (لا عكس ذلك) لكى يعيدوا إنشاء اللحن الخيالى الذى دار فى رأس المؤلف الموسيقى .

والأمر ليس محيراً . إنه ليس παραδεαν ، أو أمراً مخالفاً لما نعتقده عادة ، ونعبر عنه فى حديثنا العادى . فنحن نعرف جميعاً جيداً ، وغالباً ما يذكر بعضنا البعض ، بأن الاستماع إلى الأصوات التى تحدثها الالات الموسيقية لا يعنى الإحاطة بالموسيقى . وربما عجز أى إنسان عن تحقيق هذه الإحاطة إلا إذا سمع الأصوات ، إلا أنه يوجد شىء آخر ينبغى أن يفعله بالإضافة إلى ذلك . والكلمة التى اعتدنا استخدامها للدلالة على هذا الشىء الآخر هى : الإنصات . والإنصات الذى ينبغى أن نقوم به عند الاستماع إلى الأصوات التى يحدثها الموسيقيون مشابه إلى حد كبير للتفكير الذى ينبغى أن نقوم به عند الاستماع إلى الأصوات التى يحدثها أى محاضر فى موضوع علمى مثلاً . فنحن نستمع إلى صوت كلامه ، إلا أن ما يقوم به ليس مجرد إحداث أصوات ، بل هو عرض موضوع علمى . أى أن الأصوات قد قصد بها معاونتنا على تحقيق ما افترض المحاضر أنه غايتنا التى دفعتنا إلى الحضور للاستماع إليه وهو يحاضر . وهذه الغاية هى التفكير لأنفسنا فى هذا الموضوع العلمى . فالمحاضرة إذن ليست مجموعة من الأصوات التى أحدثها المحاضر بوساطة أعضاء جهازه الصوتى . إنها مجموعة من الأفكار العلمية المتصلة بهذه الأصوات بطريقة معينة تجعل من يستمع ويفكر معاً ، قادراً على التفكير فى هذه الأفكار لنفسه . وربما أمكننا - إن شئنا - أن ندعو ذلك اتصال الأفكار بوساطة الكلام . غير أننا لو فعلنا ذلك فعلينا أن نتصور أن

الاتصال لا يعنى «نقل» الفكر من المتكلم إلى المستمع ، أو قيام المتكلم بغرس أفكاره فى ذهن المستمع المتفتح لتقبله ، بل علينا أن نتصوره «إعادة المستمع إنشاء» أفكار المتكلم اعتماداً على فكره الفعال .

والتشابه مع الإنصات للموسيقى ليس كاملاً . فإن الحالتين تتشابهان فى نقطة واحدة ، وتختلفان فى نقطة أخرى . فهما مختلفتان من ناحية أن الحفلة الموسيقية شىء ، والمحاضرة العلمية شىء آخر . وما نسعى «للحصول عليه» من الحفلة الموسيقية هو أمر مختلف عن الأفكار العلمية التى نسعى للحصول عليها من المحاضرة ، غير أنهما تتشابهان فى النقطة الآتية : فكما نحصل من المحاضرة على شىء آخر خلاف الأصوات التى نستمع إليها وهى تتدفق من فم المحاضر ، كذلك نحن نحصل من الحفلة الموسيقية على شىء غير الأصوات التى يحدثها القائمون بالأداء . ففى كلا الحالين ، ما نحصل عليه هو شىء نعيد إنشاءه ثانية فى عقولنا ، واعتماداً على جهودنا . وهو شىء يظل إلى الأبد فى غير متناول أى إنسان يفتقر إلى القدرة - أو الرغبة - على القيام بالجهد المناسب ، مهما استمع استماعاً كاملاً إلى الأصوات التى تملأ الحجرة التى يجلس فيها .

وأكرر القول بأن هذا الكلام معروف لنا جميعاً . ولأننا نعرفه جميعاً ، فلسنا بحاجة إلى إرهاق أنفسنا فى بحث - أو نقد - أفكار الإستاطيقيين (إن كانت هناك أى آثار لها اليوم - وهى أفكار كانت شائعة للغاية فى وقت من الأوقات) الذين يقولون بأن ما نحصل عليه عند

الإنصات إلى الموسيقى ، أو عند مشاهدة اللوحات المصورة أو ماشابه ذلك ، هو نوع معين من اللذة الحسية . ونحن عندما نفعل ذلك ، نستمتع بلا ريب - مادمنا نستخدم حواسنا - بلذة حسية . وقد يكون من الغريب ألا تتحقق هذه المتعة . فاللون أو الشكل أو اللون النغمى المنبعث من أية آلة موسيقية قد يؤدى إلى شعورنا بمتعة فائقة ذات طابع حسى بحت . وربما كان من الحقيقى (وإن لم يكن من المؤكد تماماً) أن أحداً لن يولع بالموسيقى إلا إذا فاق الآخرين فى تأثره بالمتع الحسية للصوت . على أنه حتى وإن دفع هذا التأثر الخاص بهذه المتعة البعض فى البداية إلى الموسيقى ، فإن عليهم إزاء شدة تأثرهم بذل كل جهد للحيلولة دون تدخل هذا التأثر فى قدرتهم على الإنصات . إذ أن أى تركيز على المتعة التى تحدثها الأصوات ذاتها تؤدى إلى تركيز العقل على الاستماع ، كما تصعب الإنصات ، بل قد تجعله متعذراً . وهناك نفر من الناس يتوجهون أساساً إلى الحفلات الموسيقية للمتعة الحسية التى يحصلون عليها من الأصوات وحدها . وربما كان وجود هذا النفر مفيداً لشباك التذاكر ، إلا أنه يسئ إلى الموسيقى إساءة مماثلة لمن يتوجه لحضور محاضرة علمية من أجل المتعة الحسية التى يحصل عليها من أنغام صوت المحاضر ، وكان الواجب أن يكون حضوره من أجل العلم . وهذا أمر يعرفه الجميع كذلك .

ليس ثمة ما يدعو إلى تطبيق ما سبق قوله عن الموسيقى على الفنون

الأخرى . وبدلاً من ذلك علينا أن نحاول فى صورة إيجابية تقديم النقطة التى سبق عرضها فى صورة سلبية . فإن الموسيقى لا تتألف من أصوات مسموعة ، والتصوير لا يتألف من ألوان مرئية ، وهلم جرا . فمن أى شيء تتألف إذن هذه الأشياء ؟ من الواضح أنها لا تتألف من «شكل» إذا فهم الشكل على أنه نمط أو نسق من الصلات بين الأصوات المختلفة التى نسمعها ، أو بين الألوان المختلفة التى نراها . فإن مثل هذه «الأشكال» لن تزيد عن القوامات المدركة لجسم الأعمال الفنية ، أو بعبارة أصح الأعمال الفنية كما تدعى باطلاً . ونظريات الفن هذه القائمة على «الشكل» ، وإن كانت شائعة فى الماضى والحاضر ليس لها أية صلة بالفن الحق ، ولن يلتفت إليها فيما بعد فى هذا الكتاب . فإن التفرقة بين الشكل والمادة التى استندت إليها ، هى تفرقة تنتمى إلى فلسفة الصنعة ، ولا تنطبق على فلسفة الفن .

فالعمل الفنى الحق ليس بالشيء الذى يرى أو يسمع ، بل هو شيء يتخيل . ولكن ماهو الذى نتخيله ؟ لقد سبق أن ذكرنا أن فى الموسيقى ، العمل الفنى الحق هو لحن متخيل . فلنحاول إذن البدء بالتوسع فى الكلام عن هذه الفكرة .

لابد أن يكون كل إنسان قد لاحظ وجود اختلاف معين بين ما نراه بالفعل عندما نشاهد صورة أو تمثال أو رواية ، وبين ما نراه تخيلاً ، أو بين ما نستمع إليه بالفعل عندما ننصت إلى الموسيقى أو إلى حديث ،

وبين ما نسمعه تخيلاً . ولنرجع فى ذلك إلى مثل واضح . عندما نشاهد رواية للعرائس ، فإننا نستطيع أن نقسم - كما نقول - بأننا قد رأينا التعبير على وجه العرائس ، وهو يتغير عند تغير إيماءاتها ، وعند تغير كلمات محرك العرائس ونبرات صوته . ولإدراكنا أنها مجرد عرائس ، فإننا ندرك أن تعبيرات وجهها لا يمكن أن تتغير . غير أن هذا لا يهم ، لأننا نتابع بمخيلتنا رؤية التعبيرات التى نعرف أننا لن نراها بالفعل . والأمر بالمثل فى حالة الممثلين المقنعين ، كأولئك الذين كانوا يعملون على المسرح اليونانى .

كذلك عند الاستماع إلى البيانو نحن نعرف وفقاً لبينة مماثلة أننا ينبغى أن نستمع إلى كل نوتة موسيقية وهى تبدأ فى شدة (بسفورزاندو) ثم تتضاءل خلال فترة الوقت التى تستغرقها فى رنينها . غير أن خيالنا يمكننا من الاستماع من خلال هذه التجربة إلى شىء جد مختلف . فكما تتراءى لنا ملامح العرائس وكأنها تتحرك ، كذلك يخيل لنا أننا نستمع إلى عازف البيانو وهو يحدث نغمة معلقة Sostenuto تكاد تماثل نغمة البوق . والواقع أنه من السهل الوقوع فى الخطأ عند التفرقة بين صوت نوتات البيانو ، وصوت نوتات البوق . وأغرب من ذلك أننا عندما نستمع إلى الفيولينا والبيانو فى حالة عزفهما سوياً فى مفتاح صول مثلاً ، من الناحية الفعلية ، فاديز التى تعزف على الفيولينا تكون أحد صوتاً من نظيرتها على البيانو . مثل هذا الاختلاف قد يبدو نشازاً لا يطاق ، إلا

أنه لا يبدو كذلك عند أى شخص قد تدرب خياله على التركيز على مفتاح صول بحيث يستطيع أن يصحح من تلقاء نفسه أية نوتة يعزفها البيانو المعدل حتى تتوافق مع هذا المفتاح . من هذا يتضح أن التصحيحات التى ينبغى على الخيال القيام بها حتى نتمكن من الاستماع إلى أوركسترا كامل هى شيء هائل يفوق الوصف . ونحن عندما ننصت إلى متحدث أو منشد فإن الخيال يواصل تزويدنا بأصوات واضحة لا تستطيع أذاننا بالفعل التقاطها . وعندما نشاهد رسماً بالريشة أو القلم ، فإننا نرى طائفة من الخطوط المتوازية بالتقريب بدلاً من أن نرى ألواناً مهوشة ، وهلم جرا .

وفى الأمثلة التى ستجئ فيما بعد ، يحدث ما يخالف ذلك ، إذ يعمل الخيال فى صورة سلبية . فنحن نستبعد بخيالنا - إن صح لى استخدام هذه الكلمة (وهى بالإنجليزية disimagine) - قدراً كبيراً مما نراه ونسمعه ، مثل ضوضاء الطريق التى تحدث أثناء وجودنا فى حفلة موسيقية أو الأصوات التى تنبعث من تنفس جيراننا ، وجلجلتهم ، بل وبعض الأصوات التى يحدثها القائمون بالأداء . كل هذه الأشياء لا نشعر بوجودها إلا إذا ازداد علوها ، أو وضح اختلافها فى صورة أو أخرى ، بحيث يتعذر تجاهلها . وفى المسرح ، مما يثير الدهشة ، أننا نستطيع تجاهل خيالات الجالسين أمامنا ، فضلاً عن كثير من الأشياء التى تحدث على المسرح . وعندما نتأمل إحدى اللوحات . فإننا لا نلحظ الظلال التى

تسقط عليها أو البريق المنعكس من طلاء اللمعة إلا فى حالة ازدياده زيادة بالغة.

كل هذا يعرفه الجميع . ولقد سبق لشكسبير أن جعل «تيسيوس» ينطق بهذا المعنى (فى رواية حلم ليلة صيف) عندما قال : «إن أفضل ما فى هذه الأشياء ويقصد (الأعمال الفنية) باعتبارها أشياء تدركها الحواس بالفعل لا تزيد عن مجرد ظلال . ولن يكون أحط ما فى هذه الأشياء أسوأ من ذلك ، لو قام الخيال بتقويمه . والموسيقى التى ننصت إليها ليست الصوت المسموع ، بل هى هذا الصوت ، كما قومه خيال المستمع بمختلف السبل ، والأمر بالمثل فى الفنون الأخرى .

على أنه كل هذا الكلام لن يعد كافياً . إذ يظهر لنا التأمل أن الخيال الذى نعتمد عليه فى الإنصات إلى الموسيقى هو شىء أعظم من ذلك واشد تعقيداً من اى أذن باطنية ، كما أن الخيال الذى نعتمد عليه فى مشاهدة اللوحات المصورة هو شىء أعظم من (عين الروح) mind's eye. فلنحاول بحث هذه المسألة بعد الرجوع إلى فن التصوير .

٦ - التجربة الخيالية الشاملة

كان التغير الذى طرأ على التصوير فى نهاية القرن التاسع عشر تغيراً ثورياً بحق . إذ افترض الجميع خلال هذا القرن أن التصوير (فن رؤية) وأن المصور أساساً شخص يستخدم عينيه ، وأن مهمة يديه مقصورة

على تسجيل ما اكتشفته عيناه له عند استخدامهما . ثم جاء بعد ذلك سيزان وبدأ يرسم مثل رجل ضرير . ودراساته فى الطبيعة الصامتة التى أودعها خلاصة عبقريته تبدو كأنها مجموعات من الأشياء تم لمسها بوساطة اليدين . فقد استخدم اللون لا لإعادة استنساخ ما رأى عندما نظر إلى الأشياء ، بل ليعبر - فيما يكاد يشبه رموز الجبر - عما شعرت به يداه . والأمر بالمثل فى الصور التى تمثل داخل البيت ، إذ يشعر الناظر وكأنه يصطدم بالغرف المرسومة فى هذه الصور ، وكأنه يبحر خلالها ملتزماً الحذر حتى لا يرتطم بالمناضد الحادة الزوايا التى تعترضه أثناء اقترابه من الأشخاص الذين يملأون المقاعد بضخامتهم ، بحيث يضطر إلى إبعادهم عن طريقه باستخدام يديه . وعندما يصحبنا سيزان إلى مشاهد الهواء الطلق ، نصادف نفس الشىء . إذ تكاد تختفى من مشاهد الطبيعة عنده كل آثار دالة على الرؤية بالعين . فالأشجار لم تظهر لأحد من قبل على هذه الصورة ، إلا أنها تبدو كذلك عندما يشعر بها أى إنسان وعيناه مغلقتان ، عندما يتعثر فيها أثناء سيره على غير هدى . والكوبرى عنده لم يعد يبدو تكويناً من الألوان كما هو الحال عند كوتمان أو لطشة من اللون قد أسرف فى مسخها بحيث تثير لدى الرائى انفعالات مختلفة تذكره بأحداث من الماضى السحيق وبالدوامة ، كما هو الحال عند مستر فرانك براجوين . إنها خليط مشوش من البروزات والفجوات التى تدور حولها عند تلمسنا طريقنا . وبإمكان المرء أن يتخيل مثلاً مشابهاً للطف[1]

عندما يتلمس طريقه بين أثاث غرفته عندما يكون قد بدأ يتعلم الحبو . وفى إحدى لوحات المناظر الطبيعية التى رسمها سيزان ، يرقد جبل سان فيكتوار(*) متسلطاً لا ينظر إليه إطلاقاً ، بل دائماً يتم الشعور به ، مثلما يشعر الطفل بملمس المنضدة وهى تلمس يافوخه .

وكان سيزان محقاً بالطبع . إذ لا يمكن للتصوير أن يكون فن رؤية. إن الإنسان يرسم بيديه وليس بعينيه . ومذهب التأثيريين القائل أن ما يرسم هو توزيع الإضاءة(١) مذهب متحذلق قد أخفق فى القضاء على المصورين الذين وقعوا فى أسره . ويرجع هذا إلى سبب واحد هو أنهم ظلوا أناساً لهم يدان ، أناساً قادرين على أداء عملهم اعتماداً على أصابعهم ومعاصمهم وأذرعهم ، بل واعتماداً على أرجلهم وأصابعها (عندما يتمشون فى المرسم) . وما يرسمه أن امرئ هو ما يمكن رسمه .

(*) جبل سان فيكتوار فى جزيرة إكس الفرنسية فى المحيط الأطلسى التى دارت فيها معارك بين الفرنسيين والإنجليز سنة ١٨٠٦ وسمى بهذا الاسم لتخليد انتصار الفرنسيين . وكان هذا الجبل من الموضوعات المفضلة عند سيزان . إذ رسمه مراراً وخاصة فى آخر أيامه . وهو يظهر فى الحقيقة كهرم شامخ من المرمر .

(١) مهد أو فليل برايس Uvedale Pric لهذا الفكرة منذ أمد بعيد يرجع إلى سنة ١٨٠١ عندما قال : «أستطيع أن أتخيل أى إنسان فى المستقبل وقد ولد محروماً من حاسة الشعور بحيث يمكنه ألا يرى أى شيء خلاف الاضاءة فى مختلف تحولاتها . انظر إلى **Dialogue on the distinct Charcters of the Picturesque and beautiful** (حوار عن الخصائص المتمايزة للأخاذ والجميل) .

ولا أحد يستطيع القيام بأكثر من هذا . وما يمكن رسمه ينبغى أن يرتبط على نحو هذا بالفعل العضلى المستخدم فى رسمه . ويذكرنا ما قام به سيزان بنظرية كانط القائلة بأن فائدة الألوان الوحيدة هى جعل الأشكال مرئية . إلا أن بينهما اختلافاً فى الواقع إذا اعتقد كانط بأن أشكال المصور هى أشكال ذات بعدين ، يمكن رؤيتهما بعد رسمها على الخيش . أما أشكال سيزان فلا يمكن أن تكون ذات بعدين على الإطلاق ، كما أنها لا ترسم على الخيش . إنها أشكال صلبة . ونحن ندركها من خلال الخيش. وفى هذا النوع الجديد من الصور يختفى مخطط الصورة . إنه يتلاشى ومن ثم فإننا ننفذ من خلالها[1] .

وعرف فرنون بليك - وكان يعرف كل هذه الأشياء جيداً من زاوية الفنان المتمرس ، كما كان بليغا قادراً على الإفصاح عما هو بنفسه ككل إيرلاندى - الرسامين بأن مخطط الصورة مجرد وهم ، وقال : امسك قلمك بحيث يكون عمودياً على الورقة ، ولا تلمس الورقة بل احفر

(١) يفسر «اختفاء» مخطط الصورة السبب الذى حدا بالفنانين المحدثين - الذين تعلموا تقبل قواعد سيزان ورأوا متابعة آثارها خطوة أبعد من تلك الخطوة التى خطاها بنفسه - إلى الخلاص من رسم المنظور . (وهكذا تعرضوا لاستهزاء رجل الشارع الذى يتشبث بمخطط الصورة بتشنج وبلا وعى، مثلما يتعلق الغريق بسارية المركب) . ويعتقد رجل الشارع بأن هذا قد حدث لأن هؤلاء المحدثين عاجزون عن الرسم . وهى فكرة مماثلة للاعتقاد بأن ما دفع الشبان إلى التحليق فى طائرات السلاح الجوى البريطانى هو عدم قدرتهم على المشى - انظر ص ١٩٥ .

فيهـا . . تصورها وكأنها بلاطة من الطين ستقوم بالنقش عليهـا أو الحفر فيها ، وتصور قلمك وكـأنه سكين . فى هذه الحالة سترى أنك قادر على رسم شيء ، ليس مجرد تكوين على الورقة ، بل شيـئاً صلباً قابعاً داخل الورقة أو خلفها .

وبفضل جـهود مسـتر برنسون أمكـن اكتشـاف أصل هذه الثورة فى الماضى . إذ اكتـشفت أن عـظماء المصـورين الإيطالـيين قد اسـتطاعـوا استحداث نتـائج جديدة عندما تناولوا التصوير وفـقاً لهذه النظرة . وعلم مستر برنسون تلاميذه (وكل من يشعر باهتـمام هذه الأيام بحالة التصوير فى عصر النهـضة يعد من تلاميذه) كـيف يتأملون اللوحات لاكتـشاف ما دعاه «بالقـيم اللمسيـة» ، كما دعاهم إلى الانتبـاه لما يحدث لعـضلاتهم عندما يقفـون فى حضرة أية لوحة ، وأن يلاحظوا ما يحـدث لأصابعهم ومرافقهم . وبين أن مازاتشو ورافايل - مع الاكتفـاء بذكر مثلين بارزين فقط - كانا يرسمان مثل سيزان وليس بطريقة مماثلة على الإطلاق للطريقة التى كان يتبعها مونيه وسيسليه . إذ كانا لا يعنيان بانسـياب الضوء على الخيش ، بل كـانا يكتشفـان اعتمـاداً على أذرعهما وأقـدامهمـا عالماً من الأشياء الصلبة التى كان مازاتشو يسير فوق أرضها مزهواً مثل الشياطين ، كما كان رافايل يحلق فى صفاء جوها .

ولكى ندرك الأهميـة النظرية لهذه الحقائق ، علينا أن نتـذكر نظرية التصوير المعـروفة التى كانت شائعـة فى القرن التاسع عشر . واعـتمد

هذه النظرية على الاعتقاد فى وجود ما يدعى «بالعمل الفنى» . وهو اعتقاد يتضمن تصور أن الفنان صانع ينتج أشياء من هذه النوع أو ذاك ، فلكل نوع خصائصه التى تتناسب مع نوعه ، والتى ترجع إلى الاختلاف بين أنواع الصنعة . فالموسيقى يعمل أصواتاً والنحات يعمل أشكالاً صلبة من الحجر أو المعدن ، والمصور يعمل تكوينات من اللون على الخيش . ويعتمد بلا جدال طابع هذه الأعمال على الأنواع التى تنتمى إليها . وما يصادفه المشاهد فيها يعتمد على ما فيها . والمشاهد عندما يشاهد صورة فإنه لا يرى سوى تكوينات مسطحة من الألوان ، ولن يستطيع أن يدرك أى شىء فى الصورة خلاف ما يمكن أن تتضمنه مثل هذه التكوينات .

والحقيقة المنسية عن التصوير ، التى أعيد اكتشافها بوساطة ما يصح تسميته نظرية سيزان - برنسون قد عنت القول بأن تجربة المشاهد عند مشاهدة الصورة ليست على وجه التحديد تجربة رؤية على الإطلاق . فإن ما يجربه شىء وما يراه شىء آخر . ولا يمكن القول حتى بأن تجربته تتألف مما يراه بعد تعديله وإكماله وتهذيبه بفعل رؤيا الخيال . إذ أن هذه التجربة لا تتبع النظر وحده ، بل هى تتبع اللمس أيضاً . (وفى بعض الأحوال ربما كان اللمس أعظم جوهرية من الرؤية) . على أنه من واجبنا أن نتوخى زيادة الدقة ، فعندما ذكر مستر برنسون القيم اللمسية فإنه لم يفكر فى أشياء مماثلة للمس الفراء أو الأقمشة أو قشرة الشجرة الخشنة الرطبة ، كما أنه لم يفكر فى نعومة الحجر أو صلابة الحصى ، أو أية

خصائص أخرى من التى نشعر بلمسها بحساسية أطراف أصابعنا . فمن الأمثلة الوفيرة التى عرضها علينا نسطيع أن ندرك أنه كان يعنى بصفة أساسية الأبعاد والمكان والكتلة .فهو لم يقصد الإحساسات اللمسية ، بل قصد الإحساسات الحركية التى نشعر بها عند تشغيل عضلاتنا أو تحريك أطرافنا . ولكن هذه الإحساسات لا يصح اعتبارها إحساسات حركية فعلية، إنما هى إحساسات حركية خيالية . وإذا أردنا الاستمتاع بها عند النظر إلى لوحة من لوحات مازاتشو فليس ثمة حاجة إلى النفاذ فى الصورة أو حتى التمشى فى أنحاء المعرض . وكل ما نقوم به هو تخيل أنفسنا وكأننا نتحرك على هذا الوجه . وقصارى القول أن ما نحصل عليه من جراء النظر إلى صورة ليس مجرد تجربة الرؤية أو حتى الجمع بين الرؤية وتخيل أشياء مرئية معينة . إذ هناك شىء آخر بالإضافة إلى ذلك بدا فى رأى مستر برنسون أعظم أهمية وهو تجربة تخيل بعض حركات عضلية معقدة .

ولعل المهتمين بالتصوير بوجه خاص قد لاحظوا كل هذا . وعندما بدأ مستر برنسون يفصح عن هذا الرأى ، بدا كلامه غريباً ومستحدثاً ، ولكن فى حالة الفنون الأخرى ، بدت الأمور المناظرة لذلك مألوفة للغاية. فقد كان من المعروف جيداً أننا عند الإنصات للموسيقى لا نقتصر على الاستماع إلى الأصوات التى تتألف منها «الموسيقى» ، أى إلى تتابع الأصوات المسموعة أو تجميعاتها التى تتألف منها بالفعل ، بل نحن

نستمتع كذلك بتجارب خيالية لا تمت إلى عالم الصوت بأية صلة . فمن الجلى أنها تجارب رؤية وتجارب حركية . ويعرف الجميع كذلك أن أثر الشعر ليس مقصوراً على استحضار الأصوات التى تسمع وتتردد فى القصيدة ، فنحن حينما نستمع إلى الشعر بخيالنا نستطيع أن نحصل على تجربة تضم أصواتاً ورؤى ، وإحساسات لمسية وحركية مجتمعة ، بل وإحساسات شم كذلك .

هذا الكلام يدل على أن ما نحصل عليه من العمل الفنى ينقسم دائماً إلى قسمين : (١) تجربة حسية محددة ، قد تكون تجربة رؤية أو تجربة استماع ، تبعاً للحالة . (٢) هناك كذلك تجربة خيالية غير محددة ، لا تقتصر على عناصر متجانسة مع تلك العناصر التى تكون التجربة الحسية المحددة - مع مراعاة طبيعتها الخيالية - ، بل هناك عناصر أخرى مغايرة لها أيضاً . فالتجربة الخيالية بعيدة غاية البعد عن أساسها الحسى بطابعة المتخصص ، إلى حد أننا نستطيع أن ندعوها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة .

وعند بلوغ هذه النقطة سيرفع المفكر النظرى الذى لم يتم نضوجه بعد صوته مرة أخرى ويصبح قائلاً : «انظروا كيف قلبنا رأساً على عقب الموائد على رأس النظرية العتيقة القائلة بأن كل ما نحصل عليه من الفن هو اللذة الحسية القائمة على الرؤية والسمع ! . فالاستمتاع بالفن لم يعد مجرد تجربة حسية بل هو تجربة خيالية . ومن ينصت إلى الموسيقى بدلاً من اقتصاره على الاستماع إليها ، لم يعد يصادف فى تجربته مجرد

أصوات مـهمـا كان حظهـا من اللطف . إنه يجرب كل حـالات الرؤية والحركـة . فهو يشـعر بالبـحر والسمـاء والنجوم وبسـقوط قطرات المطر وهدير الريح والعاصفـة وانسياب الغدير[1] والرقص والعناق والعـراك . وبدلاً من أن يرى الناظر إلى الصـور مجرد تكوينـات من الألوان ، فإنه يتحرك فى الخيـال بين أبنية ومناظر طبيعية وأشكال إنسـانية . فما الذى يترتب عـلى ذلك ؟ . من الواضح أن ما سـيترتب هو الآتـى . لم تعد قيـمة أى عمل فنـى معطى فى نظر أى إنسـان مـؤهل لتقـدير قيمـته هى الاستمتاع بالعناصر الحسية التى يتألف منها بالفعل بصفه عملاً فنياً ، بل أصبحت المتعة المترتبة على التجـربة الخيالية التى توقظها فيه هذه العناصر الحسية . فالأعمال الفنية هى هـذه التجربة الخيالية الشاملة التى تمكننا هذه الأعمال من الاستمتاع بها» .

هذه المحاولة الخاصة برد الاعتبار إلى النظرية التكنية قد استندت إلى التفرقة بين ما نصـادفه فى العمل الفنى من خصائص حسيـة فعلية ، كما جاء بهـا الفنان ، وبين شىء آخر لا نصادفـه فيه بالمعنى الصـحيح ، بل نستورده بالأحرى من حصيلة تجربتـنا ومن قوى خيالنا . ويتصور الجانب الأول شيئًا مـوضعياً منتمياً انتـماء حقيقياً إلى العـمل الفنى، أما الجانب الآخر فيتصور شيئاً ذاتياً لا ينتمى بحق إليه ، بل ينتمى إلى أفعال تحدث بداخلنا عندما نتأمله . وهكذا يتضح أن القيمة المتميزة لهذه الناحية التأملية

---

(١) انظر إلى مـا كـتبـه إرنست نيومان فى ص ١٠٩ عن «الموسـيـقى التـصـويرية» Pragramme Music فى دراسات موسيقية سنة ١٩٠٥ .

قد تم تصورها شيئاً متضمنا فى الجانب الثانى وليس فى الجانب الأول. وكل إنسان قادر على استخدام حواسه يستطيع أن يرى كل الألوان والأشكال التى تحتويها أية صورة، كما يستطيع أن يستمع إلى كل الأصوات التى تكون مجتمعة السمفونية ، إلا أنه لن يستطيع نتيجة لذلك أن يستمتع بأية تجربة إستاطيقية . فلكى يحقق ذلك ينبغى أن يستخدم خياله ، من ثم فإنه ينتقل من الجانب الأول من التجربة المعطى له فى صورة حسية ، إلى الجانب الثانى الذى يتم إنشاءه خيالياً .

هذا فيما يبدو هو موقف الفلاسفة «الواقعيين» الذين تشبثوا بالقول : بأن ما يدعونه «بالجمال» هو شىء ذاتى . والقيمة المتميزة التى تتصف بها تجربة مثل الإنصات إلى الموسيقى ومشاهدة الصور قد جاءت - فى اعتقادهم - لا نتيجة لقدرتنا على إدراك بعض جوانب قائمة فى هذه الأشياء بالفعل ، أو نتيجة إدراكنا «طبيعتها الموضوعية» ، بل جاءت نتيجة استثارتنا عند الإلتقاء بها بفعل أفعال حرة معينة خاصة بنا . وقيمة التجربة تكمن فى هذه الأفعال . وبرغم أننا قد «ننسبها» إلى الموسيقى أو الصورة (مع استخدام كلمة الأستاذ الكسندر وهى Impute) فإنها لا تنتسب بالفعل إليها ، بل تنتسب إليه[1] .

(١) هكذا جاء فى كتاب الكسندر Beauty and other Forms of Values (الجمال وأشكال أخرى من القيم) ، ص ٢٥ ، ٢٦ . وفى كتاب كاريت what is beauty (ماهو الجمال) ١٩٣٢ - الفصل الرابع ولن أنسى أن الأستاذ الكسندر قد كتب فصلاً فى نفس الكتاب (الفصل العاشر) أسماه The Objectivity of Beauty (موضوعية الجمال) .

على أننا لن نستطيع اتباع هذا الرأى . فإن التفرقة فى جملتها بين ما نصادفه ، وما نجئ به ، أمر ساذج للغاية . فلنحاول النظر إليها من ناحية الفنان : فهو يقدم لنا لوحة ووفقاً للنظرية السابق شرحها ، فإن الفنان قد وضع فى هذه الصورة بالفعل ألواناً معينة نستطيع أن نتبينها بمجرد فتح أعيننا والنظر إليها . فهل كان هذا هو كل ما فعله عند رسم الصورة ؟ لا بغير جدال . فه عندما رسمها كانت عنده تجربة أخرى غير تجربة رؤية الألوان التى وضعها على الخيش . إنها تجربة خيالية ذات طابع فعال شامل ، تتشابه إلى حد كبير مع تجربتنا التى أنشأناها لأنفسنا عندما نظرنا إلى الصورة . ولو عرف الفنان ما الذى يحدث عندما يرسم وعرفنا كيف ننظر إلى الصورة سيتبين لنا غظم التشابه بين تجربته الخيالية، والتجربة الخيالية التى حصلنا عليها من جراء النظر إلى عمله الفنى ، بحيث يمكن اعتباره فى درجة مساوية على الأقل للتشابه بين الألوان التى رآها فى الصورة والألوان التى رأيناها ، وربما كانت القرابة أعظم . غير أنه إذا رسم صورته بطريقة ما تجعلنا نشعر عندما ننظر إليها مستخدمين خيالنا بمتعة تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة مماثلة للتجربة التى استمتع به الفنان لدى قيامه بالرسم . فى هذه الحالة لن يكون لقولنا بأننا قد نظرنا إلى الصورة على ضوء تجربتنا هذه ، إلا أننا لم نصادف هذه التجربة فيها ، أى معنى . ولو ذكرنا للفنان مثل هذا القول لسخر منا ، وأكد لنا بأن ما اعتقدنا أننا قرأناه فى الصورة كان نفس ما أودعه فيها .

ولا جدال أن ما ذكرناه عن توفـر شيء لدينا عند بدء التجربة أمر له مغزى ، ولا يعنى أن ما يحدث لنا هو مجـرد انفعال بالتجربة . إنه يمثل فعـلاً من أفعالنا التى نقـوم بها لأننا أكثر النـاس صلاحية لفـعله . فإن التجربة الخيالية التى نحصل عليها بتأثير الصورة ليست مجرد التجربة التى تستطـيع الصورة استـثارتهـا . إنها تمثل التـجربة التى بإمكاننا الحـصول عليهـا. وهذا الكلام ينطبق بالمثل على الألوان . فـإن الفنان لم يضع فى صورته ألواناً معينة نتـأثر بها سلبياً لدى رؤيتها . فـهو قد قام بالرسم ، وفى أثناء ذلك تراءت له ألوان مـعـينة وهى تنبـعث إلى الوجود . فـإذا نظرنا نحن بعد ذلك إلى صـورته ورأينا الألوان نفـسهـا ، فإن هذا يرجع إلى تماثل قـدرتنا على رؤية الألوان مع قدرته . ولولا فـاعلية حـواسنا ما أمكننا أن نرى الألوان إطلاقاً .

من هذا يتضـح لنا عدم وجود أى تبـاين بين جانبى التـجربة مـثلما توهمنا . فليس هناك مـا يبـرر القول بأن الجـانب الحـسى منهـا هو شىء نصادفـه فيـها ، وأن الجانـب الخيالى هو شىء نجـئ به ، أو أن الجانب الحسى موجود فى العمل الفنى فى صورة موضوعية ، وأن الجانب الخيالى ذاتى ، أو أن ما نصـادفه فى الوعى مختلف عن صـفات الشىء . ونحن بالتأكيد نصادف الألوان فى الصورة ، إلا أننا نصادفها هناك لأننا نستخدم أعيـننا بطريقة فـعالة ، ولدينا عـينان تتمـيزان بالقدرة علـى رؤية ما أراد المصور أن يجـعلنا نراه . وهو أمر لن يستطيع تحـقيقه أى إنســان مصاب

بعمى الألوان . فالقدرة على الرؤية متوافرة لنا ، وهى التى تهدينا إلى ما يتكشف لنا . وبالمثل إن قدرتنا الخيالية كامنة فينا . ونحن نهتدى إلى ما تكشفه لنا ، وهو ما يمكن أن يسمى بالتجربة التخيلية الفعالة الشاملة ، التى نراها متمثلة فى الصورة لأن الفنان قد أودعها فيها .

وعلى ضوء هذه المناقشة ، فلنحاول المراجعة وتلخيص المحاولة التى قمنا بها للإجابة عما هو العمل الفنى ؟ وعلى سبيل المثال فلنحاول تحديد ماهية المقطوعة الموسيقية ؟

(١) فى الإستاطيقا بمعناها الزائف التى نظرت إلى الفن نوعاً من الصنعة، المقطوعة الموسيقية هى مجموعة من الأصوات المسموعة . ولم تذهب الإستاطيقيات «السيكلوجية» و «الواقعية» - كما نستطيع أن نتبين الآن - إلى ماهو أبعد من هذا المعنى الإستاطيقى الزائف .

(٢) لو عنى «بالعمل الفنى» العمل الفنى الحق ، لما كانت المقطوعة الموسيقية شيئاً مسموعاً ، بل شيئاً لا يمكن أن يوجد إلا فى رأس الموسيقى (انظر ٣) .

(٣) وهذا العمل الفنى إلى حد ما موجود فى رأس الموسيقى وحده (وهذا يتضمن بالطبع وجوده فى رأس المستمعين كذلك - وعند استخدام كلمة الموسيقى كنا نعنى الطرفين) . لأن خياله يعمل دائماً على إكمال ما يسمع بالفعل وتصحيحه وتنقيحه (انظر ٤) .

(٤) من هذا يتضح أن الموسيقى الـتى يستمتع بها بالفعل باعتـبارها عملاً فنيا لا يمكن إطلاقاً أن تسمع سمعاً حسياً أو «فعلياً» . إنها شيء يتم تخيله .

(٥) ولكنها ليست صوتاً خيالياً (وفى حالة التصوير إنها ليست صيغاً لونية خيالية . . . الخ) . إنها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة (انظر ٥) .

(٦) من ثم يمكن القـول بـأن الفن الحق هو شيء فـعـال شـامل يدركـه الشخص الذى يستمتع به أو يعيه باستخدام خياله .

٧ - نقلة إلى الكتاب الثانى

إذا أضفنا مـا استخلصناه فى هذا الـفصل إلى نتائج الفـصل السابق حصلنا على النتيجة الآتية .

عندما نخلق لأنفسنا تجربة خياليـة ، أو فعل خيالى ، فإننا نعبر عن انفعالاتها وهذا ما ندعوه بالفن .

وما تعنيه هذه العبارة لم يتيسر لنا معرفته بعد . وبإمكاننا شرح هذه العبارة كلمـة كلمة ، مع الحيلولة دون حدوث إسـاءة للفهم ، على الوجه الآتى : كلمة «الخلق» تشـير إلى فعل إبداعى غيـر تكنى الطابع . وكلمة «لأنفسنا» ، لا تعنى استـبعاد «الآخرين» . وعلى العكس فـيبدو على أية حال أنهـا تتضمن هؤلاء الآخرين من حـيث المبدأ . وكلمة «خيـالية» لا تعنى إطلاقاً «شـيئاً متـوهماً» كمـا أنها لا تدل على أن الشيء الذى دعى

بهذا الاسم شيئاً شخصياً يخص من تخيل .. و «التجربة» أو «الفعل» لا تبدو شيئاً حسياً ، كما أنها لا تدل على شيء متخصص إطلاقاً . إنها تمثل نوعاً من «الفعل العام» الذى تستغرق فيه الذات برمتها . و «التعبير» عن الانفعالات ليس بالتأكيد شيئاً مماثلاً لإثارتها . فالانفعال موجود قبل التعبير عنه ، ولكننا عندما نعبرعنه فإننا نضفى عليه نوعاً مختلفاً من التلوين الانفعالى . وهكذا يتضح أن التعبير من ناحية يخلق ما يعبر عنه. هذا يعنى أن أى انفعال بالتحديد بما فيه من تلوين وغير ذلك لا يمكن وجوده إلا عند تحقق التعبير . وفى النهاية ، فإننا لن نستطيع تحديد ماهية الانفعال إلا إذا عنينا بذلك شيئاً يعبر عنه فى المناسبة التى أشرنا إليها .

إن هذا هو أقصى ما يمكننا الاهتداء إليه فى حالة تطبيق المنهج الذى اتبعناه حتى الآن . واقتصرت محاولتنا حتى الآن على ترديد ما يعرفه الجميع . والمقصود بالجميع هم كل من اعتادوا البحث فى الفن وتمييز الفن الحق من الفن المزعوم . وعلينا الآن أن نتجه إلى ناحية أخرى ، سنصادف فيها مشكلات ثلاثاً . إنها مشكلات ثلاث لم تتضمنها العبارة السابق ذكرها . فنحن لم نعرف بعد ماهية الخيال ، ولا نعرف ماهية الانفعال ، كما أننا لا نعرف طبيعة الصلة القائمة بينهما ، والتى تحددت بالقول بأن الخيال يعبر عن الانفعال .

هذه المشكلات فى حاجة إلى بحث (وهذا هو ما عنيته بوجوب الاتجاه إلى ناحية أخرى) . ولن يتحقق ذلك بمواصلة تركيز انتباهنا على

الخصائص التى تتميز بها التجربة الاستاطيقية ، بل بتوسيع نظرتنا ، بقدر استطاعتنا ، بحيث تستطيع الإحاطة بالخصائص العامة للتجربة فى شمولها ولقد تبين فى الفصل الافتتاحى للكتاب ، أن هذه الطريقة هى الطريقة الوحيدة التى نستطيع أن نأمل فى حالة اتباعها ، الوصول إلى ماهو أبعد من المهمة الأولية الخاصة بالاهتداء إلى تحديد مقنع لمعنى الفن، وحل مشكلة تعريفه .

ووفقاً لهذه الغاية ، فإننى سوف أبدأ فى الكتاب الثانى من جديد ، وسأحاول استخلاص نظرية فى الخيال ودوره فى بناء التجربة فى شمولها، وذلك بعد تنمية ما سبق أن قاله الفلاسفة المعروفون عنه بالفعل . وعند قيامى بذلك لن أرجع إلى أى شىء جاء متضمناً فى الكتاب الأول . هذا يعنى أننى سوف أقوم بحفر النفق من اتجاه آخر مختلف - إن صح هذا القول - فى نفس النقطة التى خدشتها خدوشاً سطحية فى الكتاب الأول، وحاولت بقدر المستطاع إيضاحها .وباكتمال هذين الاتجاهين فى البحث ، فإنهما سوف يلتقيان وسيتمخض عن التقائهما نظرية فى الفن سوف يتم بيانها فى الكتاب الثالث .

✿

ملحوظة لاحقة لصفحة ١٨٥ ، خاصة بالمنظور ومخطط الصورة . للصورة بالطبع باعتبارها جسماً «مخطط» ، كما يمكن أن يكتشف بمجرد النظر إليها . غير أنه إذا أريد رؤيتها باعتبارها عملاً فنياً . فعلى المرء أن

ينظر إليهـا عن بعد . وأنت إذا فـعلت هذا لن يبدو مـخطط الصورة فى نظرك شيـئاً حسيـاً (وحتى لو كان كـذلك فإنك ستـحاول أن تستبعده بخيالك - انظر ص ١٨٢) . فهـو لن يظهر لك إلا شيئاً خياليـاً اعتماداً على خيـال لمسى (أو بـالأحـرى خيـال حـركى - انظر ص ١٨٧) . والأسباب الكلية الوحيدة التى تفسر ذلك هى أسباب غير إستاطيقية ترجع إلى نظرتك للصورة على أنها جسم . وفى حالة مشاهدتك لها إستاطيقياً ستختـفى هذه الأسباب ، غير أنه قـد تكون هناك فى بعض ظروف معينة أسباب إستاطيقية حقة يمكن بيانها فيما يلى :

المنظور (ويعد نتيجة منطقية لتـخيل مخطط الصورة) يرجع إلى تبعية التـصويـر لفن العمـارة ، وإذا قـصـد النظر إلى شكل أى مـدخل نظرة إستاطيقية ، وكان أحد جدران هذا المدخل مغطى بصورة قصد النظر إليها كذلك نظرة إستـاطيقية . وإذا أريد جـعل هاتين التجربتين الإستـاطيقيين تجربة واحـدة ، ولاشيء خلاف ذلك . فى هذه الحالة ، فـبالنظر إلى أن مخطط الحـائط يعد جزءاً لا يتجـزأ من تصميم العمـارة ، لذا ينبغى عند رسم الصورة مراعاة توجـيه خيال المشاهد تجاه مـخطط الحائط ، لا بعيداً عنه . وهذا يفـسر السـبب الذى دفع مصورى النهضة ، الذين كانوا يعملون فى زخرفـة المداخل ، إلى إحيـاء فكرة المنظور ، التى سبق اسـتخدامـها بوساطة مزخرفى المداخل فى بومبى وفى أماكن أخرى من العالم القديم ، ولقد برعـوا فى ذلك . واستـخدام المنظور فى حالة اللـوحات التى يمكن تحريكها هو مجرد حذلقة .

رقم الايداع ١٠٨٩٢ /٢٠٠١
I.S.B.N 977 - 01 - 7278 - 2



لقد أدركنا منذ البداية أن تكوين ثقافة المجتمع تبدأ بتأصيل عادة القراءة، وحب المعرفة، وأن المعرفة وسيلتها الأساسية هى الكتاب، وأن الحق في القراءة يماثل تماماً الحق فى التعليم والحق فى الصحة.. بل الحق فى الحياة نفسها.

سوزان مبارك